



No. 4049a.243
THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
LUX
OMNIUM
CIVIUM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 . 1878

JULIEN TIERSOT

HECTOR BERLIOZ

ET

LA SOCIÉTÉ DE SON TEMPS

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

HECTOR BERLIOZ

ET

LA SOCIÉTÉ DE SON TEMPS

A LA MÊME LIBRAIRIE

JULIEN TIERSOT

Le chant du 14 Juillet, *musique de Gossec*, in-8 . . . . 25 c.

Hymne à la mémoire d'un penseur, *paroles et musique*, avec accompagnement, in-4° . . . . 2 fr. 50

M. BOUCHOR ET J. TIERSOT

CHANTS POPULAIRES POUR LES ÉCOLES

Chants à une voix, 1re SÉRIE, *paroles et musique*, 6e édition. Un vol. in-16 cart. . . . . 75 c.

Chaque chant séparément, format in-8 . . . . 5 c

Chants à une voix, 2e SÉRIE, *paroles et musique*. Un vol. in-16, cart. . . . . 75 c.

Chants à une voix, *piano et chant*. 1re et 2e séries. Deux vol. in-8° cartonnés. Chaque vol. . . . . 4 fr.

Chants à deux voix, *paroles et musique*. Un vol. in-8°, cart. . . . . 4 fr.

Chaque chant séparément . . . . 10 c.

Chants à trois voix, *paroles et musique*, 19 chants divers in-8°, chacun . . . . 10 c.

Chants à quatre voix mixtes, avec accompagnement de piano. 10 chants divers. In-4°. Chacun. . . . . 1 fr. 25

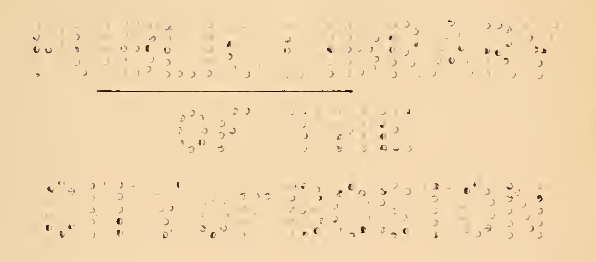
La liste complète des chants à 1, 2, 3 et 4 voix, qui se vendent séparément, est envoyée gratuitement sur demande.

JULIEN TIERSOT

HECTOR BERLIOZ

ET

LA SOCIÉTÉ DE SON TEMPS



PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1904

AVANT-PROPOS

Ce livre n'est pas une biographie. La biographie de Berlioz a été faite. Un livre tel que celui de M. Adolphe Jullien, par exemple, est de nature à donner pleine satisfaction à qui veut connaître la vie du maître français et les manifestations extérieures de son activité.

L'objet du présent travail n'est donc pas d'exposer à nouveau des faits connus : il a pour ambition principale de grouper ces faits pour montrer l'homme sous ses aspects divers, le faire revivre dans les milieux au travers desquels il a passé, surtout de pénétrer dans sa vie intérieure, et d'aller voir, s'il se peut, jusqu'au fond de son âme..

La tâche, il faut l'avouer, est grandement facilitée à l'écrivain par l'abondance des renseignements qui proviennent du sujet lui-même. Il est peu de personnages historiques, en effet, sur la vie et la pensée desquels nous avons des lumières aussi complètes que sur Berlioz.

Et d'abord, il s'est mis tout entier dans son œuvre. Celle-ci est, dans ses parties essentielles,

l'émanation directe de ses sentiments les plus cachés. Il y a exprimé tout son idéal, toutes ses passions, toutes ses douleurs.

Plus précis, sinon plus pénétrants, sont ses Mémoires, document parfaitement fidèle et sûr, quoi qu'on en ait pu dire. Un roman, soit, mais le roman d'une vie réelle, et une œuvre de vérité.

Plusieurs volumes, d'innombrables articles de critique d'art, produits d'un labeur de quarante années, nous permettent de le suivre pas à pas à travers sa carrière, parmi ses compagnons de lutte ou face à face avec ses adversaires.

De nombreuses collections de lettres écrites aux correspondants les plus divers, depuis sa quinzième année jusqu'à la veille de sa mort, nous permettent aujourd'hui de vivre avec lui, sans l'avoir jamais vu, dans la plus étroite familiarité. Quelques-unes de ces lettres étaient connues des précédents biographes ; d'autres, et non les moins précieuses, ont été mises au jour en cette année même où tout l'univers musical s'est préparé à célébrer le jour prochain de son centenaire ; plusieurs enfin sont encore inédites. Leur ensemble contribue à reconstituer sa physionomie intégrale, à le faire connaître de tous, aussi intimement qu'il put l'être, en sa vie, par ses plus fidèles amis.

Enfin les monuments de l'histoire littéraire et artistique au dix-neuvième siècle serviront à com-

pléter et à contrôler les informations qui nous viennent de lui. Nous les trouverons toujours d'accord avec ses propres dires, qu'ils confirment perpétuellement.

Son œuvre, naguère incomprise, aujourd'hui triomphante, ne sera considérée ici que dans les rapports immédiats qu'elle peut avoir avec sa vie. Peut-être lui consacrerons-nous plus tard une étude méthodique : aujourd'hui, redisons-le, c'est uniquement à connaître l'homme que nous avons consacré notre effort.

Ce ne sera pas trop préjuger de l'ensemble de nos observations que de constater dès maintenant qu'Hector Berlioz, génie lumineux et conscience haute, est peut-être la physionomie d'artiste la plus caractéristique et la plus grandement intéressante de son temps, et qu'autant son œuvre mérite l'admiration, autant l'homme est digne d'être estimé et d'être aimé.

JULIEN TIERSOT.

Paris, le 15 novembre 1903.

HECTOR BERLIOZ

CHAPITRE PREMIER

AU PAYS DE BERLIOZ

I. — LA COTE SAINT-ANDRÉ

Quel est donc le charme tout puissant qui sait attacher si fortement l'homme à de certains pays ? Certes, il n'est guère de sentiment plus commun que l'amour de la terre natale. Mesurer le degré d'affection qu'on a pour elle serait une tâche aussi inutile qu'ingrate ; et celui-ci aurait le droit de se déclarer offensé, à qui l'on viendrait dire : « J'aime mieux mon pays que toi ! »

Il est pourtant des lieux où la nature est si séduisante qu'on l'a célébrée avec l'accent de la tendresse la plus expansive, et parfois avec l'éclat d'un lyrisme passionné. C'est ainsi qu'il en est pour l'admirable portion de la France qui, du faîte des Alpes, descend jusqu'aux plaines de la Saône et du Rhône, entre la Provence chantée par Mistral et les intimes retraites de la Bourgogne qui abritèrent les rêveries de Lamartine. Là, non loin du lac immortalisé par celui-ci, s'élève, au milieu d'une touffe de verdure, la petite maison des Charmettes, le *Hoc erat in votis* de Jean-Jacques Rousseau, pèlerinage obligé de quiconque a le culte de la pensée et de l'amour. Plus loin, et plus bas, s'étale la plaine à la

fois plantureuse et mélancolique de la Bresse, à laquelle un poète trop tôt enlevé à son art, Gabriel Vicaire, a demandé ses plus savoureuses inspirations, et que déjà avait célébrée dignement un autre de ses enfants, Edgar Quinet, — contemporain d'Hector Berlioz, d'autant mieux méritant d'être cité auprès de lui qu'en cette année 1903 la France aurait pu associer en une même commémoration leurs deux centenaires. Et il nous plaît d'évoquer ici les souvenirs de l'enfance du grand citoyen, écoulée sur la terre de Bresse, dans les prés de Certines, à l'ombre des saules, au bord d'un ruisseau, de l'y revoir chantant, avec sa sœur tendrement aimée, les vieilles ariettes de Grétry, le duo de la *Rosière de Salency* : « Entends-tu gronder le tonnerre », le regard perdu vers les cimes bleuâtres du Revermont, rêvant déjà, peut-être, à placer dans les chères forêts voisines les amours de Viviane et de Merlin l'Enchanteur ! Jusqu'à cet autre, auquel on ne reprochera pas d'avoir vécu exclusivement de rêveries, Brillat-Savarin, qui, dès la première page de la *Physiologie du goût* (ce chef-d'œuvre !) ne peut se tenir de faire part au lecteur des sentiments que lui inspire le Bugey, « pays charmant où l'on trouve de hautes montagnes, des collines, des fleuves, des ruisseaux limpides, des cascades, des abîmes, vrai jardin anglais de cent lieues carrées… »

Hector Berlioz, dauphinois, n'a pas failli à ces traditions excellentes. Toute sa vie il s'est souvenu de son enfance, durant laquelle il eut sous les yeux le spectacle des Alpes[1]. Dès les premières pages de ses *Mémoires*,

[1] Les notes contenant l'indication des sources, références et documents à l'appui du texte sont renvoyées en un appendice imprimé à la fin de ce livre.

il parle avec une tendresse non dissimulée de sa petite ville natale, la Côte Saint-André, « bâtie sur le versant d'une colline et dominant une assez vaste plaine, riche, dorée, verdoyante, dont le silence a je ne sais quelle majesté rêveuse... » Ne pourrait-on voir, en cette description même, l'effet des douces illusions que donne l'amour du pays natal ? La vallée que domine la Côte peut avoir, au printemps, ce charme que donne partout à la terre sa parure naturelle de fleurs et de moissons ; mais, pour qui n'y est pas né, cette large étendue, sans verdure et sans eau, apparaît vraiment triste et nue. De grands espaces dépouillés, sans ombrages, sans bois, relevés, à quelque distance, par les pentes peu prononcées d'une monotone chaîne de collines, c'est là tout ce que la plaine de la Côte Saint-André offre aux yeux du passant, et celui-ci n'y donnerait pas un coup d'œil si, à l'horizon, n'apparaissaient, au milieu des neiges, les pics déchiquetés des Alpes dauphinoises dressés fièrement dans le lointain, et fermant le tableau avec magnificence.

La Côte Saint-André est une de ces petites villes provinciales dont l'activité est supérieure au nombre des habitants : elle n'en compte aujourd'hui guère plus de quatre mille, et pourtant elle a fait parler d'elle mieux que de plus grandes cités. Elle a joué maintes fois, avec honneur, son rôle dans l'histoire, et si Berlioz est sa gloire la plus retentissante, il n'est pas le seul personnage notable qu'elle ait produit. Son industrie est prospère. Dans ce Dauphiné où la Chartreuse a fait école, les liqueurs de la Côte Saint-André jouissent d'une juste réputation. Malgré ses airs campagnards, elle a toujours possédé un noyau de société bourgeoise, d'où s'est, un jour, bien inopinément, détaché l'homme qui

devait jeter un si vif rayonnement sur l'art de son siècle.

Son aspect même, malgré le silence et la tranquillité qui règnent aujourd'hui, atteste sa prospérité d'autrefois. L'on voit encore, tournés vers la plaine, les vestiges de ses anciens bastions. La vieille église, lourde, nue, s'élève en observation sur une terrasse placée tout au sommet du coteau. Non loin se dressait jadis un château féodal, qui fut le théâtre d'un événement historique, le mariage du dauphin Louis XI avec une princesse de Savoie : abattu depuis lors, il a été remplacé par les vastes constructions d'un couvent qui ne contribuent pas trop à l'embellissement du paysage, s'étalant au-dessus de la ville avec des allures de domination peut-être un peu présomptueuses. Dans les rues, l'on retrouve encore, de loin en loin, des maisons à tourelles et à fenêtres gothiques. Au bout de la ville est situé le petit séminaire, aujourd'hui abandonné, où Berlioz a fait une partie de ses études, tandis qu'à l'autre extrémité du pays, vers le soleil couchant, se cache le couvent des Visitandines où, le jour de sa première communion, entendant chanter par des voix virginales la romance de *Nina :* « Quand le bien-aimé reviendra », arrangée sur les paroles d'un cantique, il connut pour la première fois ce sentiment d'extase mystique qui devait lui dicter quelques-unes de ses inspirations les plus éthérées. Aujourd'hui, le couvent, sombre, cloîtré, plus que jamais séparé du monde, ne peut guère, tant son extérieur est austère, évoquer l'idée d'un aussi joli tableau de « dévotion aisée ».

Une longue route droite traverse la ville de part en part et en forme la rue principale. Des vignes, couronnant le coteau, encadrent le sommet. Dans la plaine, les champs s'étendent à perte de vue.

La maison de la famille Berlioz est située en plein centre de la ville, en façade sur la rue principale. Elle a un aspect « très province ». Deux étages, dont tout l'agrément architectural réside dans l'alignement symétrique des persiennes pleines, jadis blanches, voilà tout ce que l'extérieur offre à la vue ; des ferrures massives et couvertes de rouille sont fichées dans le plâtre ; un toit plat écrase les murs. Une porte cintrée, étroite et basse, donne accès dans le vestibule et la cour : pour y pénétrer, il faut descendre, comme on fait dans les maisons de la haute montagne à demi enfouies sous terre, par crainte de la neige. L'autre façade, tournée du côté du soleil, offre une exposition moins morose : une galerie de pierre, longeant le premier étage dans toute son étendue, se prolongeait autrefois face à la plaine ; lieu de récréation favori des enfants, elle faisait communiquer par le dehors les parties intérieures de l'appartement, donnant accès au cabinet du docteur, ainsi qu'à une petite chambre, claire et chaude, d'où la vue s'étendait sur toute la campagne et sur les montagnes lointaines : c'était celle où notre héros, enfant, s'exerçait à ses premiers travaux. On y a, cette année même, exposé les reliques que des mains pieuses ont conservées de son passage à la Côte Saint-André.

C'est donc en ce lieu, qu'aucune apparence ne prédestinait à servir de premier asile au génie, qu'Hector Berlioz a vu le jour. Cet air est celui qu'il a pour la première fois respiré. La vallée, et les collines, et les capricieuses dentelures des Alpes, tout cela reste immuable, tel qu'il l'a contemplé. Le milieu extérieur lui-même pourrait être reconstitué sans effort : il n'a pas dû changer beaucoup. Si, après un siècle, il était donné à Berlioz de ressusciter et revenir au pays, il est pro-

bable qu'il retrouverait presque tout ce qu'il a connu, qu'il écouterait les mêmes propos, percevrait les mêmes bruits, reconnaîtrait presque les gens : en entendant chanter les coqs, il s'exaspérerait encore de leur « cri ridicule qu'on ose appeler chant » ; il y a peu d'années, il aurait revu en face de la maison l'atelier du maréchal-ferrant, son ennemi intime, qui le mettait en rage en le réveillant à quatre heures du matin par le bruit cadencé de son enclume, « ce qui, a-t-il dit, plaisamment, n'a pas peu contribué à développer en moi le sentiment du rythme dont mes ennemis prétendent que je suis dépourvu. » Il a fallu le passage d'un tramway dans l'étroite rue pour faire tomber, tout récemment, la maison de l' « harmonieux forgeron ».

Il faudrait la plume d'un Balzac pour retracer la physionomie de la famille Berlioz au moment où commença la vie de celui qui devait rendre le nom célèbre. L'époque est la même que celle où commencent la plupart des *Scènes de la vie de province* et des chapitres de la *Comédie humaine,* et les personnages eussent été dignes de servir de modèles au romancier. L'on remonterait, pour faire connaissance, jusqu'au grand-père, Louis-Joseph Berlioz, avocat au Parlement de Grenoble, puis conseiller auditeur de la Chambre des Comptes du Dauphiné. Investi de cette dernière fonction par lettres patentes du 23 juillet 1777, il appartint à l'ancien régime par ses débuts dans la vie. Il traversa avec calme la Révolution, dont, ainsi que la majorité des Dauphinois, il fut sans doute un ami de la veille. Bien que ses fonctions l'appelassent à Grenoble, il avait déjà pour séjour de prédilection la Côte Saint-André, où sa personnalité faisait de lui un des représentants les plus autorisés de la haute bourgeoisie provinciale. C'est dans cette ville,

et très probablement dans la même maison de famille, que sont nés ses enfants, notamment en 1776, son fils Louis-Joseph, le médecin philosophe et l'ami des pauvres, le père de notre musicien.

Celui-ci, c'est la personnalité intéressante de la famille. Ayant douze ans lorsque les États du Dauphiné, assemblés au château de Vizille, demandèrent la convocation des États généraux du royaume, en ayant seize quand la République fut proclamée, après qu'il eût ainsi vécu ses années de jeunesse au milieu de la plus profonde surexcitation que la France ait jamais connue, il sut, quand vint l'âge mûr, garder la sérénité d'un penseur. Esprit libéral, éclairé, travailleur plein d'initiative, aventureux même, il exerça, par son seul exemple, une salutaire influence sur son entourage, et en premier lieu sur son fils Hector. Tout médecin de campagne qu'il fût, le docteur Berlioz ne s'était pas limité à l'exercice usuel de sa profession : plus d'une fois ses recherches scientifiques et des expériences personnelles, parfois singulièrement hardies, devancèrent son époque. L'on dit que, longtemps avant que l'hydrothérapie fût reconnue comme un traitement efficace, il prescrivait l'usage de l'eau froide, et avait rédigé sur ce sujet des études restées inédites. Il a publié à Paris un *Mémoire sur les maladies chroniques* (couronné par la Société de médecine de Montpellier) dont de hautes sommités médicales ont reconnu les mérites et la nouveauté : le traité de thérapeutique de Trousseau rend justice à ses recherches sur l'acupuncture, méthode qu'on ne considérait guère, avant lui, que comme une curiosité, et qu'il tenta de faire entrer dans le domaine de la pratique. Trousseau objecte, il est vrai : « Les faits rap-

portés par ce médecin, son style et les singularités dont le livre fourmille étaient peu propres à encourager les praticiens à tenter l'acupuncture » ; cependant il ne conteste en rien le mérite de son initiative, et fait entendre clairement que les résultats heureux qui furent obtenus par la suite furent le fruit de son exemple. Exempt d'amertume et de jalousie, il pratiquait une philosophie tranquille et avait un suprême dédain pour les mesquineries que tout homme de valeur doit fatalement supporter. Il était pitoyable et bienfaisant, et ne refusait jamais aux pauvres le secours de son art. Au reste, il ne s'absorbaït pas dans sa spécialité : il administrait ses propriétés, dirigeait les travaux des champs ; il paraît avoir eu, un moment, une véritable manie de bâtir. Mais il fit mieux : il présida presque seul à l'instruction classique de son fils, à qui il enseigna le latin ; et l'auteur des *Troyens* a conservé toute sa vie le souvenir ému de ces leçons où l'affection paternelle, un amour précoce, et la poésie virgilienne, s'associaient pour former son âme à des impressions qui furent durables et fécondes.

En ce temps où les communications avec les grands centres étaient longues et difficiles et où le journal quotidien n'avait pas encore remplacé toute littérature, un esprit doué de quelque curiosité devait avoir nécessairement à sa portée le répertoire des connaissances humaines. Une bibliothèque n'était donc pas du superflu : l'on en trouve encore, dans certains coins de province, qu'ont formées plusieurs générations, et qui renferment des trésors. Je ne saurais dire s'il y en eut dans la bibliothèque du docteur Berlioz, mais assurément ses livres étaient nombreux, instructifs et variés. Les philosophes occupaient la place d'honneur

dans la collection formée par cet homme du XVIIIe siècle, élevé à leur école : Voltaire, Rousseau, Condillac, Locke, puis Herder, et Montesquieu, et Buffon, etc. Les ouvrages de médecine avaient leur place toute marquée, et le fils infidèle à la vocation paternelle ne se désintéressa pas des questions scientifiques au point d'en négliger entièrement la connaissance, surtout lorsqu'il n'y fut plus forcé : c'est ainsi que, dans un séjour qu'il fit à la Côte après qu'il eut obtenu le prix de Rome, il occupa ses loisirs à lire Gall et Cabanis : « Mes idées se fixent, se consolident par l'étude de ces profonds ouvrages », écrivait-il en 1832, ajoutant, avec quelque prétention : « Ce n'est pas qu'ils m'apprennent autre chose que les détails techniques, car je m'aperçois bien souvent que je suis plus avancé qu'eux, et qu'ils n'osent pas suivre leur marche dans les conséquences de leurs principes, par crainte de l'opinion. » Plus jeune, il avait trouvé dans cette même bibliothèque d'autres ouvrages, plus simples, mais qui n'avaient pas peu aidé à diriger son orientation : tel ce volume de la *Biographie universelle* où il lut les notices sur Gluck et Haydn, par quoi il eut la première idée de ce qu'est la vie si attirante de l'artiste ; tel encore le traité d'harmonie de Rameau, commenté par d'Alembert, où il s'efforça de puiser la science et la pratique des accords. N'est-ce pas là encore qu'il découvrit au fond d'un tiroir un flageolet sur lequel il apprit à jouer *Malbrough s'en va-t-en guerre ;* et si son père eut l'idée de lui enseigner la flûte (car il lui apprit même la musique, cet homme universel !), ne serait-ce pas parce qu'il se trouvait dans quelque coin, avec le traité de Devienne, une vieille flûte utilisée déjà autrefois par quelque amateur de la famille ?

C'est qu'il y avait de tout dans ce cabinet du docteur Berlioz. Des instruments à couper les bras et les jambes étaient enfermés, avec le classique squelette, dans les armoires au-dessus desquelles étaient posés des crânes et des cerveaux moulés en plâtre, avec des étiquettes sur les lobes ; le traité d'ostéologie de Munro étalait sur un pupitre ses planches de grandeur naturelle ; une carabine, arme inoffensive, était placée dans un coin ; et sur le bureau, devant le vieux fauteuil poussiéreux, parmi les étuis à bistouri et les paperasses innombrables, le vieux Plutarque, feuilleté à toute heure, proposait, par sa présence seule, ses exemples des grandes vertus.

C'est dans ce foyer d'activité que le médecin passa le meilleur de son existence de travail, puis de méditation, enfin de souffrance ; et c'est là que l'esprit d'Hector s'éveilla à la vie intellectuelle.

Louis Berlioz a été pour son fils un guide affectueux, éclairé et prudent, et, par le fait, d'une très suffisante perspicacité. S'il y eut entre eux quelques dissentiments au moment du choix de la carrière, aucun des deux n'a mérité le blâme : le père était dans son rôle en cherchant à garer son fils des écueils, trop certains, contre lesquels tant d'autres s'étaient brisés. Pour Hector, il fit la preuve de sa force en sortant vainqueur de cette première épreuve : le père le comprit bientôt, et la bonne entente ne tarda pas à se rétablir. « Vous commencez donc à prendre un peu de confiance en moi, lui écrivait-il en 1830. Puissé-je la justifier ! C'est la première fois que vous m'écrivez sur ce ton, et mille fois je vous en remercie : c'est un si grand bonheur de pouvoir faire honneur et plaisir à ceux qui vous sont chers. » Et les voilà, dès ce moment, devenus comme deux

camarades, le fils prenant son père pour confident de ses projets, de ses espérances d'avenir. Ils causent musique, discutent des points de théorie. Plus d'une fois, à partir de cette époque, et jusqu'à la veille de sa mort, le docteur déplore la destinée qui l'attache à sa province, et qui ne lui permit jamais d'entendre une seule des œuvres de ce fils chéri. « Nous avions tant de conformité d'idées sur beaucoup de questions dont le simple examen électrise l'intelligence de certains hommes ! Son esprit avait des tendances si hautes ! Il était si plein de sensibilité, d'une bonté, d'une bienfaisance si parfaites et si naturelles ! Il était si heureux d'avoir eu tort dans ses pronostics sur mon avenir musical ! » Tel est l'éloge funèbre que le fils lui consacra : il est simple, et il est beau.

Le cabinet du docteur avait vue sur la campagne ; le salon s'ouvrait sur la rue. Ce fut le sanctuaire de la famille pendant plusieurs générations. Là étaient conservés les souvenirs des ancêtres.

A la place d'honneur étaient exposés les portraits des deux grands-parents, l'avocat au parlement et sa femme, peints à l'huile, dans des cadres ovales de mêmes dimensions. Œuvres de quelque peintre de passage, qui sans doute avait recherché et peut-être obtenu la ressemblance plus qu'il n'avait songé à faire œuvre d'art personnelle, ils ont au moins cette qualité de donner l'impression de la vie extérieure de leur temps.

Le grand-père est représenté avec l'habit noir des philosophes ; il a sur la tête une petite perruque poudrée ; son air est grave, comme il sied à un magistrat ; mais, malgré ses efforts, son œil garde une expression malicieuse. Par certains traits particuliers,

il porte un air de famille : son nez busqué est presque semblable au nez d'aigle d'Hector.

Pour la grand'mère, jeune mariée à la date du portrait, sa physionomie donne l'idée la plus avantageuse des traditions de beauté de la famille Berlioz. Elle est charmante et gracieuse, avec une carnation fraîche, des traits réguliers et souriants, une belle chevelure blonde que la coiffure à la Marie-Antoinette ne parvient pas à rendre ridicule ; habillée d'une robe de moire d'un bleu foncé, elle porte à l'échancrure du col un bouquet de roses et de chèvrefeuilles, fleurs simples, chères aux amis de la nature.

Ces portraits, souvenirs doublement précieux, sont conservés par une des nièces du maître, chez laquelle il m'a été permis de les voir. J'y ai pu connaître aussi deux portraits du docteur Berlioz. L'un, une simple miniature, le montre jeune, avec une figure épanouie et des yeux intelligents, où l'on ne découvre aucune trace des inquiétudes de l'époque (ce portrait ayant été évidemment fait au temps de la Révolution). L'autre est une peinture à l'huile, où il est représenté en cheveux blancs, le visage rasé sortant d'un grand faux col, toujours souriant, avec l'expression d'une grande bienveillance : c'est bien l'homme que peignent en termes affectueux les premiers chapitres des *Mémoires*.

Nous les connaissons mieux tous, ayant vu leurs traits.

Le mobilier, offrait sans doute le mélange ordinaire d'objets provenant des générations successives, avec des échantillons des styles Louis XV, Louis XVI, et du Consulat : cette dernière époque était celle où s'était formé le nouveau ménage. S'y trouvait-il un piano-forte, fût-ce quelque vieux clavecin ? Il

semble que non. Les *Mémoires* disent : « Mon père n'avait pas voulu me laisser entreprendre l'étude du piano. » Mais n'est-il pas bien certain que, s'il y avait un piano dans la maison, le futur symphoniste eût appris à en jouer tout seul, qu'on l'eût permis ou non? A défaut de piano, il y avait la guitare, disons mieux : les guitares, car tout le monde en jouait dans la famille ; Mlles Berlioz avaient des talents, et, comme la musique est l'art d'agrément par excellence, elles furent tout naturellement exercées à chanter *Fleuve du Tage*, en s'accompagnant sur l'instrument approprié. Il est vrai que de plus grands progrès furent accomplis par le frère; tant et si bien que, peu d'années après son départ du pays, il en vint à gratter sur la guitare la sérénade de Méphistophélès !

Bref, tout ce qui constitue le salon bourgeois de petite ville était réuni dans celui de Mme Berlioz.

Les réceptions étaient plus fréquentes alors qu'aujourd'hui : Hector, un peu plus tard, se plaignait de perdre son temps « en visites à recevoir et à rendre, dans une petite ville où tout le monde se connaît ». Au reste, la maison était hospitalière, et le « tout la Côte Saint-André » s'y réunissait volontiers. L'on jouait au piquet, l'on devinait des charades en mangeant des marrons arrosés du vin blanc du cru. Et l'on annonçait les nouvelles. Il n'en manquait pas : l'Empereur avait gagné des batailles, et puis, hélas ! il en avait perdu ; et, que ce fût jour de triomphe ou de défaite, c'était en tout cas jour d'inquiétudes : quelle famille n'avait pas quelqu'un des siens dans les armées? Les enfants, que d'abord on envoyait coucher, furent admis plus tard à ces réunions, dont ils étaient le charme et la parure : c'étaient les filles de la maison, Nancy, Adèle, et leurs

anciennes compagnes de la Visitation, toujours prêtes à organiser des goûters sur l'herbe et à former des contredanses aux sons du flageolet et du violon. Mais elles ne trouvaient pas toujours un auxiliaire à leur gré en la personne d'Hector, absorbé dans sa musique, et qui, à l'âge de quinze ans, composait déjà, au grand ébahissement des Côtois, des quintettes et des sextuors, pour l'exécution desquels il réquisitionnait toutes les capacités musicales de la ville, violons, basse, cor d'harmonie, lui-même se réservant la partie de flûte, qu'il jouait avec conviction.

Mme Berlioz la mère n'apparaît pas à travers les souvenirs du musicien, sous des traits aussi vivement sympathiques que son mari. Aimant la société, sans doute elle lui réservait ses grâces, et se préoccupait principalement des apparences. Ceux qui l'ont connue n'en ont pas fait un portrait déplaisant, encore qu'un peu banal : « Au physique, elle était de haute taille, belle et distinguée, très fraîche de teint. Elle se plaignait souvent de sa santé. » Dans la famille, elle devait pratiquer les principes de sévère autorité maternelle qui étaient de mise en ce temps-là. Quant à sa dévotion, elle ne constitue pas un trait particulier : toutes les dames de la Côte, comme toutes les dames de toutes les petites villes de toutes les provinces françaises, à bien peu d'exceptions près, suivaient identiquement les mêmes pratiques. S'il fallait insister, ce ne serait plus ici la plume de Balzac qu'il faudrait emprunter, mais celle d'un autre dauphinois, Stendhal, qui a tracé un tableau puissant de la vie bourgeoise en province au temps de la Restauration, dans *le Rouge et le Noir*, roman vécu dont le héros est un prêtre, et dont l'histoire vraie s'est passée dans le département de l'Isère,

à quelques lieues de la Côte Saint-André, au même moment où Berlioz recevait la malédiction de sa mère parce qu'il voulait se faire musicien. Quelques écrivains, de ceux qui ont subi l'influence de ce que Flaubert a heureusement appelé « l'éducation sentimentale », ne veulent pas que cette scène ait eu lieu. Ils ont pour cela une raison : c'est qu'elle est pénible. Cela n'est peut-être point suffisant. Le témoignage de Berlioz, que l'on ne saurait vraiment accuser sans preuve d'avoir voulu calomnier sa mère, la montre s'agenouillant devant lui, le suppliant de renoncer à cet art qui devait les déshonorer tous... Cette comédie cruelle n'a pourtant que trop de vraisemblance. Elle n'était d'ailleurs que la manifestation excessive d'un sentiment sincère, car il est évident qu'avec ses préjugés, — dont elle souffrit autant qu'elle fit souffrir les autres — Mme Berlioz devait considérer son fils comme perdu ; et tout le monde autour d'elle, toutes les femmes du moins, partageaient sa conviction ; telle cette jolie tante, au goût classique, que Berlioz voulait convertir à sa cause en lui demandant si elle ne serait pas contente que Racine fût de la famille, et qui répondit : « Mon ami, la considération avant tout. » Rien de tout cela n'est inventé; toute une société revit sous de semblables traits.

Et c'est dans cette société qu'Hector Berlioz vécut les dix-huit premières années de sa vie. Il naquit dans cette maison le « dimanche dix-neuvième jour du mois de frimaire l'an douze de la République française à cinq heures du soir », et fut déclaré à l'état civil comme « fils légitime du citoyen Louis-Joseph Berlioz, officier de santé, domicilié à la Côte Saint-André, et de Marie-Antoinette-Joséphine Marmion, mariés, etc. » Il faisait

ses premières dents quand Napoléon devint empereur ; il apprenait à parler quand tonna le canon d'Austerlitz ; il commençait à lire le latin quand l'exilé de l'île d'Elbe, traversant le Dauphiné, passa à quelques heures de la Côte Saint-André. Au petit séminaire, où il étudiait les humanités, il ne tarda pas à révéler ses aptitudes musicales et à les utiliser : les jours de promenade, les Côtois le voyaient s'avancer en tête de ses petits camarades formés en ordre de marche, précédant la colonne en battant du tambour. Déjà les grands effets d'instrumentation !...

Mais son père fut son véritable éducateur. Il fut son maître de langues, de littérature, d'histoire, de géographie, de musique : tel le père idéal de l'*Émile* de Jean-Jacques Rousseau. Il lui faisait aussi réciter son catéchisme, lui, le vieux voltairien paisible. Et quand il s'apercevait que l'enfant avait du chagrin, il se disait fatigué et le laissait discrètement pleurer dans la solitude. Car Hector était une âme sensible : des vers latins, un air de romance langoureuse ou quelque vieille mélodie populaire, un cœur tendre et précoce, cela suffisait à lui procurer des émotions auxquelles les enfants sont généralement peu accessibles. Il en a évoqué maintes fois le souvenir. Voici une page, moins connue que les chapitres correspondants des *Mémoires*, qui nous édifie sur la nature tout à fait rare de ses impressions juvéniles : elle est tirée d'une lettre écrite à l'époque où il composait *les Troyens*.

J'ai passé ma vie avec ce peuple de demi-dieux; je me figure qu'ils m'ont connu, tant je les connais. Et cela me rappelle une impression de mon enfance qui prouve à quel point ces beaux êtres antiques m'ont tout d'abord fasciné. A l'époque où, par suite de mes études classiques, j'expliquais

sous la direction de mon père le XIIe livre de l'*Énéide*, ma tête s'enflamma tout à fait pour les personnages de ce chef-d'œuvre : Lavinie, Turnus, Enée, Mézence, Lausus, Pallas, Evandre, Amata, Latinus, Camille, etc., etc., j'en devins somnanbule, et, pour emprunter un vers à Hugo :

Je marchais tout vivant dans mon rêve étoilé.

Un dimanche on me mena aux vêpres : le chant monotone et triste du psaume : *In exitu Israël* produisit sur moi l'effet magnétique qu'il produit encore aujourd'hui et me plongea dans les plus réelles rêveries rétrospectives. Je retrouvais mes héros virgiliens, j'entendais le bruit de leurs armes, je voyais courir la belle amazone Camille, j'admirais la pudique rougeur de Lavinie éplorée, et ce pauvre Turnus, et son père Daunus, et sa sœur Juturne, j'entendais retentir les grands palais de Laurente... et un chagrin incommensurable s'empara de moi, ma poitrine se serra, je sortis de l'église tout en larmes, et je restai pleurant, sans pouvoir contenir mon affliction épique tout le reste du jour, et l'on ne put jamais obtenir de moi l'aveu de sa cause, et mes parents n'ont jamais su ni pressenti même quelles douleurs s'étaient ce jour-là emparées de mon cœur d'enfant.

A ce moment en effet son esprit s'éveillait à l'art. A douze ans et demi il avait écrit ses premières compositions. Deux thèmes, intéressants l'un et l'autre à des titres divers, ont été conservés et nous permettent d'apprécier ces prémices de son génie. A quinze ans, il songeait déjà à répandre dans le public les produits de son travail précoce : on a deux lettres qu'il écrivit, l'une le 25 mars 1819, l'autre le 6 avril suivant, aux éditeurs de musique les plus réputés à l'époque, Janet et Cotelle, puis Ignace Pleyel, pour leur proposer la publication de « plusieurs œuvres de musique de sa composition..., des romances, un potpouri concertant pour flutte, cor, deux violons, alto et basse, etc. » Le petit homme avait déjà l'esprit d'entreprise.

II. — PREMIERS TRAVAUX

Les productions d'un enfant, quelles que soient ses aptitudes, ne peuvent guère être autre chose que le reflet de ce qu'il entend autour de lui. Recherchons donc quelle sorte de musique les ressources de la Côte Saint-André mettaient à la portée de Berlioz.

C'était d'abord, les *Mémoires* le signalent expressément, le répertoire de la bande militaire de la garde nationale. Cette institution a joué un rôle assez important dans la vie de la Côte Saint-André pendant le premier quart du XIXe siècle ; des documents aujourd'hui réunis au musée de la Maison Berlioz ont permis d'en connaître l'ancienne activité. Certains ne manquent pas de saveur locale. C'est sous l'Empire que se fit sentir pour la première fois dans la ville le besoin d'associer aux évolutions de la force armée les accents belliqueux des cors, bassons et clarinettes. Une pièce de 1805 nous fait assister aux négociations en cours entre le maire de la Côte Saint-André, M. de Buffevent, et un marchand de musique de Lyon, nommé Bernard, pour l'achat d' « une bonne paire de cymbales de Constantinople ou de Smyrne » et d'un « serpent ». Le marchand fait son prix : il veut quinze louis pour les cymbales ; quant au serpent, il consent à l'échanger contre « seize bouteilles, c'est-à-dire chopines, d'eau de Canel des frères Durocher de la Côte. Mais, insiste-t-il, je veux de la bonne eau de Canel, et surfine, et de la plus vieille distillée. » Paiement d'un serpent en nature ! Laquelle des parties gagnait au change ?

Il fallait un chef de musique pour marcher à la tête d'un orchestre en possession d'instruments si rares ;

on alla le chercher encore à Lyon, d'où, en 1807, un certain Bouchmann envoya son adhésion en ces termes :

« M. le Mère, je suis charmai da lai abithe Permis vos amateur. »

A cette époque, Hector Berlioz était encore un petit enfant. Mais, une dizaine d'années plus tard, son aptitude s'était révélée, et c'est en grande partie à son intention qu'on appela d'autres musiciens à la Côte. Son premier maître, Imbert, y vint en 1817 : l'acte, daté du 20 mai, par lequel celui-ci s'engageait à diriger la bande militaire et instruire douze élèves de musique, au prix de huit francs par mois, n'est encore signé que du maire et de lui. Mais quand, après deux ans, à la suite d'un événement tragique que racontent les *Mémoires*, l'artiste quitta le pays, ce furent les pères de famille qui prirent l'initiative de faire venir un autre musicien, et la première signature inscrite sur le traité conclu entre eux et « M. Doran, maître de musique », ce dernier s'engageant à donner des leçons à huit écoliers au moins, au prix de dix francs par mois, à dater du 24 juillet 1819, est celle de « Louis Berlioz, médecin ».

Ce mouvement musical inaccoutumé coïncide entièrement, on en a déjà fait l'observation, avec l'enfance et la jeunesse d'Hector Berlioz : lui parti, la petite ville retomba dans sa stagnation habituelle, et l'on ne songea plus jamais à y engager un musicien.

Un « Inventaire des instruments de musique de la Garde nationale de la Côte Saint-André appartenant à la commune », dressé le 1er avril 1821, est en effet la dernière pièce du dossier. Il inscrit à l'actif : 9 clarinettes (dont 2 petites clarinettes en *fa*), 2 petites flûtes,

1 basson, 3 cors, 1 trompette à pistons, grosse caisse et cymbales, tous instruments ayant leur titulaire, — plus, sans titulaire, 1 trombone, 1 triangle, 1 vieux cor, 1 vieille trompette, — enfin quelques pupitres et « 8 Beaubêche ». Ce n'était pas encore l'orchestre du *Tuba mirum.*

Ce qu'étaient les « artistes », nous pouvons le deviner en lisant leurs noms : ils étaient les grands-pères de ceux qui aujourd'hui composent la fanfare du lieu, — et nous n'avons aucune raison de croire que les anciens aient été supérieurs aux modernes...

Quant à leur répertoire, nous l'ignorons ; mais il est probable que leurs prétentions ne dépassaient guère l'exécution de quelques marches, toujours les mêmes, qu'on jouait pour aller à l'exercice, aux revues, aux processions et aux enterrements. Les *Mémoires*, dont les indications sommaires sont de tout point conformes à celles des autres documents, sont muets là-dessus.

Plus vive dut être l'influence qu'exerça sur le goût du jeune Berlioz la musique qu'il étudiait dans ses livres. Par la méthode de flûte de Devienne, il avait appris à connaître les petites sonates que cet auteur d'opéras-comiques, dont *les Visitandines* sont le principal titre de gloire, avait composées pour son instrument. Il avait travaillé ses petites études rythmées en contredanses, en menuets, en rondeaux, exécuté les petits airs des vaudevilles ou des opéras-comiques en vogue : ariettes de Grétry et de Dalayrac, romances de Jean-Jacques Rousseau, petits ponts-neufs favoris, comme *Colinette au bois s'en alla,* — *L'Amour est un enfant trompeur,* — *Je suis Lindor,* — *Ah! vous dirai-je, maman,* — *Charmante Gabrielle,* etc.

Les romances, base essentielle de la musique fran-

çaise sous l'Empire, ne lui étaient pas moins familières. Il les entendait chanter partout autour de lui, jusqu'à l'église, où c'était l'usage d'en adapter les « airs connus » sur des paroles de cantiques. Point n'était besoin de sortir de sa famille pour qu'il fût initié aux secrets de cet art. N'avait-il pas souvent auprès de lui son oncle le capitaine, grand amateur de violon et chantant fort bien l'opéra-comique ? Et son instrument de prédilection n'était-il pas la guitare, accompagnement obligé des productions les plus notables du genre ?

Une des plus appréciables découvertes des fondateurs du musée Berlioz est un cahier de romances que le futur auteur de la *Symphonie fantastique* a copié de sa propre main à la Côte Saint-André, et qu'en partant pour Paris il a laissé en souvenir à un ami, dont le fils l'a précieusement conservé. C'est, sans contredit, le plus ancien de ses autographes. L'écriture, des plus reconnaissables, n'a pas varié depuis ce premier essai de notation jusqu'à la page ultime de *Béatrice et Bénédict,* sa dernière œuvre. Le recueil contient des morceaux d'opéras-comiques et des romances de Dalayrac, Boïeldieu, Berton, Della Maria, Martini, etc. ; — beaucoup de poésies de Florian ; — *Fleuve du Tage, Objet charmant, Du rivage de Vaucluse ;* — des chansons bachiques ou galantes, avec des vers comme ceci :

Du tendre amour je chérissais l'empire...
Bocage que l'aurore embellit de ses pleurs...

Et cet autre, qui montre que la tendance du génie de Berlioz n'était vraiment pas encore éveillée :

Fais mon bonheur, tranquille indifférence !

Tous les airs sont munis de leur accompagnement de

guitare. C'est à tort que quelques personnes ont pensé que ces accompagnements, ainsi que les mélodies de quelques morceaux sans nom d'auteur, pouvaient avoir été composés par Berlioz. Mais on a trouvé à la même source un autre cahier, d'une main différente — vraisemblablement celle du professeur de guitare Dorant — qui nous offre un renseignement plus certain. C'est, sous ce titre : « *Fleuve du Tage*, accompagnement de guitare par Hector Berlioz », une harmonisation de la romance célèbre, tout autre que celle qu'on trouve dans le cahier précédent ; et il est curieux d'observer, par la comparaison des deux versions, que le style de Berlioz enfant témoignait d'une recherche dans laquelle nous reconnaissons la prédisposition du futur maître. Et, par là encore, il nous est acquis que nous possédons, comme premier essai musical de Berlioz, cette œuvre : un accompagnement de guitare pour la romance *Fleuve du Tage !*

Il connut enfin certaines productions d'un art plus relevé. Les amateurs de la Côte Saint-André se réunissaient le dimanche pour faire de la musique de chambre ; l'on devine s'il était assidu à ces séances. Mais les talents modestes des exécutants ne leur eussent pas permis d'aborder les œuvres des grands classiques : c'est par les quatuors de Pleyel, serviles (et d'ailleurs agréables) imitations des maîtres, mieux à la portée des virtuoses de province, que Berlioz fut initié aux arcanes de la musique savante.

Aucune de ces musiques ne fut celle dont il voulut continuer les traditions.

Pourtant, telle est la persistance des impressions premières qu'il n'est pas impossible d'en reconnaître une influence lointaine sur certaines œuvres de son âge mûr.

L'*Ouverture des Francs-Juges* est une page de jeunesse : première composition orchestrale de Berlioz, elle fut exécutée à son premier concert public, en 1828. Or, parmi des épisodes qui dénotent une véritable puissance de conception et révèlent un génie déjà mûr, on entend une phrase dont l'allure, au moins familière, tranche avec le grand caractère de l'ensemble. Elle a un air de famille avec les airs de facture que chantait Elleviou, l'aimable et galant ténor d'opéra-comique. Elle rappellerait presque les chansons militaires que la gloire des armées impériales avait popularisées : j'en sais une dont la tournure n'est pas sans rapport avec elle, celle qui commence par ces vers :

Grenadier, que tu m'affliges
En m'apprenant ton départ !...

Or le thème de l'ouverture est tiré d'un quintette que Berlioz composa, assure-t-il, à douze ans et demi, et qu'exécutèrent tant bien que mal les amateurs de sa ville natale. Son père, craignant l'effet des incohérences qu'il nous est permis de deviner dans ces essais, en avait voulu faire une première lecture ; arrivé à cette phrase, il avait donné son approbation par ces mots : « A la bonne heure, ceci est de la vraie musique. » Peut-être ; mais est-ce bien de la musique de Berlioz ? Boïeldieu, qui blâmait ses tendances avancées, lui disait un jour : « Je ne comprends pas la moitié de Beethoven et vous voulez aller plus loin que Beethoven : comment voulez-vous que je comprenne ? » L'auteur de *Jean de Paris* se serait sans doute radouci si l'audacieux novateur de 1829 avait fait une plus large place à ces sortes d' « inspirations » : il aurait même pu reconnaître en lui un disciple ! C'est ainsi que, du fond du Dauphiné, — le pays

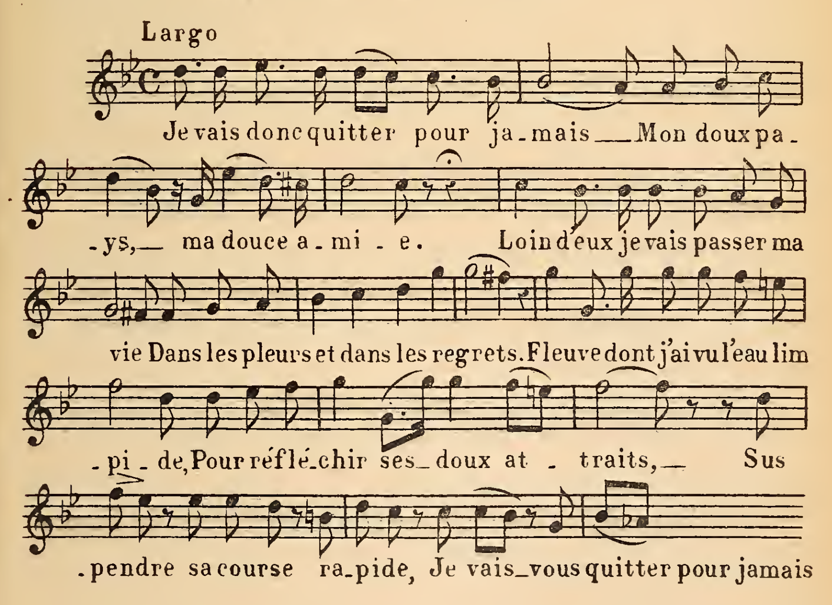
de Bayard ! — Berlioz inaugura son œuvre par des airs du genre « chevalier français », du style « romance troubadour ». L'influence de la musique qu'on faisait à la Côte vers 1815, — Devienne, Pleyel, la Garde nationale — est dominante ici.

Mais nous avons mieux : voici un autre thème, du même temps, qui va nous montrer que déjà la personnalité de Berlioz existe.

Il est, tout au début de la *Symphonie fantastique,* dans l'introduction destinée à peindre « ce malaise de l'âme, ce *vague des passions,* ces mélancolies, ces joies sans sujet », en un mot « cet état de l'âme que Chateaubriand a si admirablement peint dans *René* », un chant amer, désolé, d'une tristesse étrange et vraiment pénétrante. Chanté, comme à regret, par les violons en sourdines, discrètement soutenu par le murmure harmonieux des autres instruments à cordes, il va lentement, entrecoupé par endroits par un point d'orgue haletant, conservant jusqu'au bout de son long déroulement un accent de desespérance. Un épisode d'allure plus vive l'interrompt au moment où il semblait s'achever ; puis la plaintive mélodie reparaît, accompagnée de dessins plus précis, mais toujours lente, abattue, se perdant enfin en des accords vagues et mystérieux.

C'est encore un chant de la douzième année. Et voyez combien il était resté significatif aux yeux de Berlioz : non seulement il l'a repris pour servir d'introduction à l'œuvre de 1830 ; mais, vieillard, quand il publia ses *Mémoires,* qui sont comme son testament d'artiste, il mit à la première page son portrait, sous lequel il fit photographier une ligne de son écriture : que choisit-il pour cela? Le début de cette mélodie, dont il avait eu l'intuition dès l'enfance en ses romantiques séjours

du Dauphiné. Grâce à une indication des *Mémoires,* il nous est permis de la reconstituer intégralement (sauf quelques notes à la fin) telle qu'il l'avait conçue d'abord; c'était une romance composée en souvenir de la jeune fille de Meylan qui avait fait battre son cœur précoce, Estelle : il en avait, nécessairement, pris les vers dans *Estelle et Némorin*. « Cette pâle poésie me revient aujourd'hui, avec un rayon de soleil printanier, » écrit-il en rédigeant son livre; et il en cite la première strophe en entier. Rapprochant de ces vers le thème initial de la symphonie, nous constatons qu'ils s'adaptent avec une exactitude surprenante, et telle que la phrase musicale apparaît, définitivement, d'un tour plus vocal que symphonique, et semble gagner à cette adjonction des paroles. Voici ce chant :



La fin de la phrase musicale est perdue dans le développement symphonique.

Qu'elle est triste cette musique d'un enfant ! Et quelle nature spontanée elle révèle ! Il a douze ans, il ne sait rien, n'a rien lu, que quelques vers de son Virgile, et déjà il apparaît comme le romantique sombre, fatal, passionné ; il y a en lui des traits de Werther, de René, des personnages de Byron ; il a une prédisposition à devenir l'*enfant du siècle*. La romance plaintive replacée en tête de la symphonie de 1830 est un document précieux pour l'histoire de ses idées : elle nous apprend qu'il n'eut qu'à poursuivre sa voie naturelle pour que son génie prît son entier développement.

C'est son âme qu'elle nous découvre, et cette âme s'éveillait dans ces belles vallées natales qui ne furent pas ses moins fécondes inspiratrices. Car c'était une âme de poète. N'est-ce pas au pays qu'il eut ses premières impressions de nature, et à leur souvenir que nous avons dû tant de tableaux musicaux d'une poésie exquise, la « Nuit sereine » de *Roméo*, la « Scène aux champs » de la *Fantastique*, les bords de l'Elbe de *Faust*, et tant d'autres pages qui sont des chefs-d'œuvre ?

Car Berlioz, parfois amer pour le pays qui le méconnaissait, n'a jamais parlé du Dauphiné que sur le ton du ravissement. Revenant d'Italie, il écrivait à Mme Horace Vernet :

« Je craignais, en arrivant en France, d'avoir à retourner le vers de Voltaire en m'avouant que « plus « je vis l'étranger *moins* j'aimai ma patrie » ; mais il n'en a rien été, et les souvenirs du royaume de Naples sont demeurés impuissants contre l'aspect riant, varié, frais, riche, pittoresque, beau de masses, beau de détails, de notre admirable vallée de l'Isère. Je l'ai revue dans son meilleur moment ; la coquette semblait

s'être mise en frais d'atours extraordinaires pour me prouver, à mon retour, qu'elle n'avait rien à envier aux beautés étrangères. »

Et quel tableau charmant lui inspire la nature printanière alors qu'il se reporte aux souvenirs de la seizième année ! Il se revoit, aux environs de la Côte Saint-André, assis dans une prairie, par une belle matinée de mai, lisant à l'ombre d'un groupe de chênes ; soudain, voici s'avancer dans la campagne la procession des Rogations. Elle parcourt les chemins fleuris d'aubépines, psalmodiant une mélopée lente et triste, ce même chant des litanies que, dans la *Course à l'abîme,* il fait chanter aux paysannes effrayées.

« Le cortège s'arrêta auprès d'une croix de bois ornée de feuillage ; je le vis s'agenouiller pendant que le prêtre bénissait la campagne, et il reprit sa marche lente en continuant sa mélancolique psalmodie. La voix affaiblie de notre vieux curé se distinguait seule parfois, avec des fragments de phrases :

« ... *Conservare digneris,*

« Les paysans : *Te rogamus, audi nos.*

« Et la foule pieuse s'éloignait, s'éloignait toujours.

« (*Decrescendo.*) *Sancta Barnaba. — Ora pro nobis.*

« (*Perdendo.*) *Sancta Magdalena. — Ora pro nobis.*

« *Sancta Maria. — Ora... — Sancta... nobis...*

« Silence... léger frémissement des blés en fleur, ondoyant sous la molle pression de l'air du matin... Cri des cailles amoureuses appelant leur compagne... l'ortolan, plein de joie, chantant sur la pointe d'un peuplier... calme profond... une feuille morte tombant lentement d'un chêne... coups sourds de mon cœur... A l'horizon, les glaciers des Alpes, frappés par le soleil levant, réfléchissaient d'immenses faisceaux de lumière... allons, allons, des ailes ! dévorons l'espace ! il faut voir, il faut admirer ! il faut de l'amour, de l'enthousiasme, des étreintes enflammées, *il faut la grande vie !...*

Mais c'est surtout quand il s'agit du roman de la douzième année que les impressions de Berlioz atteignent au *summum* de la poésie et de l'émotion. Il nous faut aller à sa suite faire un pèlerinage d'art vers le pays qui fut le théâtre d'une si belle histoire d'amour. En route pour Meylan !

III. — MEYLAN

Les hommes du moyen âge, qui ne craignaient pas leurs peines, bâtissaient sur les plus hauts sommets leurs forteresses et leurs châteaux. Pourtant, le Saint-Eynard, énorme pyramide, leur parut sans doute inaccessible, car c'est au pied du roc que fut élevé le manoir d'où les maîtres d'alors pouvaient à leur aise surveiller la vallée. Tel qu'il était, il dominait encore de très haut la zone habitée. Puis le temps, la guerre, le pillage, la destruction, passèrent par là, et il ne reste aujourd'hui du vieux bâtiment féodal que quelques pans de murs à ras de terre, une large esplanade qui en marque l'ancienne place, et, dans un coin, dernier vestige encore debout, une tour carrée en ruines. Les bergers, à l'automne, y viennent chercher un abri ; les feux de branches sèches en ont calciné les pierres. Les habitants du pays appellent ce lieu « la Roche aux corbeaux ». L'on y monte rarement aujourd'hui : qu'a-t-on à faire à cette place abandonnée, au-dessous de laquelle on voit souvent les nuages rouler dans la plaine, tandis que, par-dessus, le rocher gris et nu se dresse, étincelant au soleil !

Plus tard, — c'était le temps où les soldats de France s'en allaient à pied, lourdement chargés, jusque vers les confins de l'Europe, — on voulait bien marcher

encore ; de simples bourgeoises ne se prenaient pas pour des héroïnes s'il leur fallait monter de leurs pieds légers — quelquefois chaussés de brodequins roses — jusque vers ces hauteurs, dont l'ascension effraierait nos dégénérés d'aujourd'hui.

Il est, en effet, directement au-dessous de la ruine, une petite maison de campagne qu'on peut voir encore, entourée de vignes, perdue dans les arbres, inclinant en pente douce son toit vers la montagne. Maintenant que le vieux manoir n'existe plus, elle se trouve être l'habitation la plus élevée de Meylan, dont on aperçoit au bas de la côte les agglomérations éparses. Le logis est modeste. Deux fenêtres seulement s'ouvrent au premier étage : l'une, dans la direction de Grenoble, fait face aux fortifications formidables de la ville de guerre ; l'autre regarde Meylan, et ses maisons enfouies dans des nids de verdure, et la vallée de l'Isère, et les Alpes splendides, avec leurs sommets blancs et sauvages, où l'on voit, dans les gorges, jaillir les cascades, et que recouvre par endroits une puissante chevelure de forêts. Là-bas, c'est le noir Taillefer ; puis voici les cimes de l'Oisans ; en face surgissent les trois pics de Belledonne, et la croix de Champrousse, dominant une ligne de faîte dont les aspérités s'étendent à l'infini. A l'horizon, très loin, fermant la vallée, le mont Blanc étale au soleil ses majestueuses blancheurs.

La porte d'entrée est surmontée d'une pierre sur laquelle est gravée une date : 1806.

Il est superflu de dire que le logis est fermé : qui donc voudrait l'habiter aujourd'hui, puisqu'on n'y pourrait pas monter en automobile ? Mais, du temps qu'elle était neuve, vers 1815, alors qu'un jardin bien aligné était planté sur ce terrain où poussent des

vignes, qu'une petite fontaine enfermait le clair filet d'eau qui court au bord d'une allée luxuriante de verdure, la petite maison blanche n'était pas dédaignée. A l'ombre d'un hêtre, assis auprès de son père, celui qui devait écrire le *Pandæmonium* de *Faust* a joué sur sa flûte la musette de *Nina*. Mélancolie des airs d'autrefois! Quelle peinture, fût-elle de Greuze ou de Proudhon, rendrait l'impression de ce groupe intime de façon aussi pénétrante que ce simple souvenir d'enfance, précisé par la gracile mélodie de Dalayrac? La fenêtre qui s'ouvre sur les profondeurs de la plaine est celle d'où, quand il avait douze ans, *elle* lui montra d'un geste fier et ravi la poétique vallée. Qui, *elle?* Estelle, *la Stella montis*, la nymphe, l'hamadryade du Saint-Eynard! Leur roman est simple, et il est admirable. Il l'avait vue à douze ans, elle en avait dix-huit, et il l'avait aimée. Il la revit ayant plus de soixante ans, — elle, près de soixante-sept, — et il l'aima encore. Et, durant les années qui lui restèrent à vivre, il fut sous le charme; la joie qu'il en ressentit fut la consolation de ses dernières amertumes; il mourut en pensant à elle.

C'est dans ce cadre sublime que cette étonnante histoire a commencé.

Descendons maintenant au village. Là, nous retrouvons la vie. Meylan est construit des deux côtés de la route qui va de Grenoble en Savoie par la rive droite de l'Isère, longeant d'abord la base du Saint-Eynard, à flanc de coteau, à une centaine de mètres au-dessus du fond de la vallée. Si nous allions jusqu'à la rivière, qui serpente au bas, nous aboutirions, sur l'autre bord, à Murianette, où Berlioz s'est rendu au retour de son premier pèlerinage; car toute cette vallée est pleine des souvenirs de sa famille et des siens. Mais restons à

Meylan : c'est là, au lieu dit « La Ville », qu'était la maison du grand-père, chez qui il allait passer les vacances en ses jeunes années. Le village, en son ensemble, est à la fois actif et intime. Par je ne sais quelle prédestination, Meylan mériterait qu'on lui appliquât cette devise de la ville de Bruges : *Formosis gaudet puellis*. Bien avant qu'on y eût vu Estelle Gautier, cette « Mam'zelle Estelle, si jolie que tout le monde s'arrêtait à la porte de l'église, le dimanche, pour la voir passer », Meylan avait possédé une autre célébrité féminine, Claudine Mignot, dite *la Lhauda,* fille d'une herbière, ou d'une lingère (on ne sait), qui épousa successivement un trésorier général, un maréchal de France, et un roi, Jean Casimir de Pologne.

Comme les événements semblent revivre quand on les évoque aux lieux-mêmes où ils se sont déroulés ! La maison du grand-père Marmion est depuis longtemps sortie de la famille : suivant le courant de l'évolution sociale, elle a d'abord été acquise par un de ses anciens fermiers, et a perdu son aspect bourgeois. Maintenant, si nos renseignements sont exacts, elle a reçu une destination musicale, sans doute en souvenir de Berlioz : elle sert aux répétitions de la fanfare ! Telle que nous l'avons revue, elle ne ressemble plus guère à ce qu'elle était à la fin du premier Empire. En 1848, quand Berlioz y revint après plus de trente ans d'absence, il y avait pu retrouver encore quelques souvenirs, reconnaître des meubles, le fauteuil du grand-père, son jeu de tric trac, même une petite cage d'osier qu'il avait façonnée de ses mains étant enfant, et les enluminures du papier qui tapissait les murs, avec ses oiseaux fantastiques aux couleurs voyantes. Mais tout était bien plus délabré encore quand je vins à mon tour faire un

pèlerinage vers ce lieu, asile inconscient d'art et de poésie. N'importe : les murs sont toujours debout, ces murs entre lesquels il s'est « passé quelque chose » ; avec la connaissance des faits aidée d'un peu d'imagination, il est facile de reconstituer l'histoire.

Voici donc, après qu'on a gravi le premier étage d'un étroit escalier tournant, le vaste salon, au haut plafond blanchi soutenu par deux poutres maîtresses. Au fond s'élève une haute cheminée. Nous le revoyons meublé à la mode de l'autre siècle. Toute la famille, habillée comme dans un tableau de Boilly, y est réunie, entourant le grand-père, un peu grognon, comme les grands-pères de campagne, brave homme tout de même. Son fils le capitaine, adjudant-major de lanciers, l'aide à faire les honneurs du logis : il revient de la guerre, orné de quelque balafre, tout chaud de l'haleine du canon, mais toujours plein d'ardeur, et joyeux et galant, vrai chevalier français, comme les personnages de son art de prédilection, l'opéra-comique. Par la porte extérieure, on aperçoit dans le verger, assis sur un banc, le docteur perdu dans ses rêveries, cependant que Mme Berlioz la mère, raide et austère, surveille les petites filles qui jouent. Pour Hector, il s'isole déjà, l'esprit inquiet. Parfois il jette un œil d'envie sur le vieux piano-forte, encore fermé, sur lequel on jouera tout à l'heure les contredanses et les valses ; puis son regard erre un instant au dehors, et, sombre comme un héros de roman à la mode, il reste silencieux.

Mais la porte s'ouvre : une ravissante apparition se présente ; tout le monde est debout. Notre taciturne personnage a tressailli : c'est elle ! Son œil contemple le doux visage autour duquel se jouent quelques rouleaux de cheveux bruns, les yeux armés en guerre,

bien que toujours souriants, la taille dessinée par une robe légère dont les manches bouffantes et la collerette légèrement échancrée laissent à découvert le cou et les bras, enfin les mignons brodequins roses... L'on s'empresse autour d'elle ; le beau capitaine lui fait galamment les honneurs ; grand-père Marmion n'est plus grognon du tout, et ne peut s'empêcher de faire à Mme Gautier l'aveu que sa petite fille, Mlle Estelle, est charmante : tels, sur le passage d'Hélène, les vieillards de Troie se rangeaient avec admiration ! Mais la jeune fille ne voit rien de tout cela : elle veut ignorer sa beauté ; elle reçoit les hommages avec grâce et sans hauteur. Elle est très bonne, car, un jour où, pour embarrasser son précoce adorateur, on a voulu l'obliger à choisir le premier sa partenaire au noble jeu de barres, elle-même, prise de pitié, et, qui sait ? peut-être plus touchée qu'on ne croit de cette admiration naïve, s'est écriée, saisissant sa main : « Eh bien ! non, c'est moi qui choisirai ! Je prends monsieur Hector !... »

« Se peut-il que ces heures n'aient laissé aucune trace dans ces lieux, que tout y soit redevenu silence ?... » Ainsi Edgar Quinet exhalait d'analogues soupirs, évoquant, lui aussi, les souvenirs de son jeune temps. Mais non : penseur, poète, artiste, eux-mêmes ils les ont fait revivre, ces années depuis si longtemps révolues ! Deux fois encore, au cours de sa vie prodigieusement agitée, Berlioz remonta vers la petite maison blanche qu'il n'avait pas vue depuis l'enfance ; il avait quarante-cinq ans au premier de ces voyages, il en avait soixante et un au second : sa vie antérieure, en un jaillissement soudain, parut alors se réveiller ; il eut l'ambition surhumaine de la reprendre par la base. Les chapitres de ses *Mémoires* dans lesquels il retrace ces événements

sont assurément d'une émotion aussi vive et d'un art aussi expressif, aussi vibrant, que ce qu'il a été écrit de plus parfait en musique, sa langue naturelle. Les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau n'ont rien de plus ému. C'est ainsi que l'aimable village de Meylan, sur son coteau frais et verdoyant, aura son nom gravé dans la mémoire des hommes, associé pour toujours à celui de la *Stella Montis* et aux précoces et durables amours d'Hector Berlioz.

IV. — DERNIERS SOUVENIRS DU PAYS NATAL

L'auteur des *Troyens* est revenu bien souvent en Dauphiné depuis l'année 1821, à la fin de laquelle il quitta pour la première fois sa province pour venir à Paris. Il partit alors, plein d'ardeur et d'illusions, muni du diplôme de bachelier ès lettres obtenu devant la Faculté de Grenoble le 22 mars précédent (signé le 26 avril). Son diplôme de bachelier ès sciences physiques (j'ai tenu en mes mains les deux parchemins) est postérieur de trois années : signé du recteur de l'Académie de Paris, le 22 janvier 1824, il atteste que l'examen avait été passé dix jours auparavant, le 12 janvier. Le rapprochement des dates montre que l'étudiant avait mis peu de zèle à poursuivre les études médicales, et laisse deviner que les *Danaïdes*, la *Vestale* et *Iphigénie* l'avaient distrait des leçons de Gay-Lussac, de Thénard, et de son vieil ami Amussat. Il établit cependant qu'en cette troisième année de séjour à Paris il n'avait pas encore entièrement renoncé à la carrière que son père avait choisie pour lui, bien que nous sachions, par des indices certains, que le démon de la composition musicale le hantait dès longtemps. En faut-il d'autre preuve

que la lettre que lui écrivit Andrieux, auquel il avait demandé sa collaboration, et que reproduisent les *Mémoires?* Elle est datée du 17 juin 1823. Le même chapitre se termine par une lettre de Chateaubriand à qui il avait eu recours pour l'aider à faire exécuter sa première œuvre musicale : celle-ci est du 31 décembre 1824. Le voilà donc dans la mêlée, et c'est dans le même temps que commence avec la famille les discussions qui se terminent par l'*ultima ratio,* c'est-à-dire l'acte d'autorité paternelle qui a pour nom familier : « couper les vivres. » Les séjours qu'il revint faire à la Côte dans les années suivantes (1825, 1826 et 1828) furent marqués par les querelles que soulevait sa vocation contrariée. Mais le succès justifie tout : lorsqu'en 1830 Berlioz eut obtenu le prix de Rome et qu'il passa par la Côte pour aller en Italie, il fut reçu à bras ouverts. Ce n'est pas que son attitude fût très bien comprise, en ce milieu de pleine nature, où les influences romantiques avaient peu pénétré. « Il est question de bals, de goûters à la campagne; mes sœurs et nos demoiselles cherchent des cavaliers aimables, ils ne sont pas communs ici, et, quoique ce soit peut-être un peu pour moi que ce remue-ménage se prépare, je ne suis pas le moins du monde fait pour y répandre de l'entrain ni de la gaité. » Ainsi écrivait-il en 1828 à son confident habituel Humbert Ferrand. Il y avait tout juste un an qu'il avait vu jouer *Hamlet* par les acteurs anglais ; ne vivant alors que pour Ophélie, il appelait son correspondant Horatio, dénomination dont les Côtois n'auraient sans doute pas très bien saisi l'à-propos. Mais ne faut-il point passer quelques singularités aux grands hommes ? En 1831, il était consacré tel, puisqu'il avait eu son prix. Il passa en Dauphiné le mois de janvier, accueilli en triomphateur

dans la famille et par les amis, assistant à de grands dîners où il avait à ses côtés deux charmantes cousines de dix-sept à dix-huit ans, avec lesquelles il folâtrait et riait de la façon la plus inaccoutumée, bien qu'en ce moment il fût la proie d'un amour fatal pour une femme, qui d'ailleurs n'était pas celle dont il était passionné en 1828, ni, moins encore, celle qui avait fait battre son cœur en 1815... Il revint encore à son retour d'Italie, et passa à la Côte les mois de mai à novembre 1832. « Je vois les Alpes ! » s'était-il écrié avec joie en approchant de Turin. Désabusé des aventures d'amour, pendant cette courte période de tranquillité, il travailla, lut et respira à pleins poumons l'air natal. Comme il était devenu « un parti » (la famille était à l'aise, et, après ses premiers succès, il était permis de bien augurer de son avenir), son père voulut le marier, « par la raison péremptoire qu'un jeune homme qui n'aura jamais qu'un patrimoine d'une centaine de mille francs *ne doit* pas négliger l'occasion d'en épouser trois cent mille comptant et autant en expectative. — J'en ai ri pendant quelque temps comme d'une plaisanterie, poursuit-il dans cette confidence faite à Mme Horace Vernet ; mais, les instances de mon père devenant plus vives, j'ai été obligé de déclarer fort catégoriquement que je me sentais incapable d'aimer jamais la personne dont il s'agissait et que je n'étais à vendre à aucun prix. » L'an d'après, Berlioz épousait Miss Smithson, ruinée et lourdement endettée. Il n'était pas né pour les beaux mariages.

Nous avons déjà fait connaissance avec le père et la mère d'Hector Berlioz, mais nous n'avons qu'entrevu ses deux sœurs, Nancy et Adèle. Toutes deux furent confidentes des secrets de ses jeunes années ; il les aima

tendrement, surtout la seconde, pour laquelle il marqua toujours une préférence qui se prolongea par-delà la tombe. Il a, bien certainement sans l'avoir prémédité, permis aux lecteurs de son œuvre d'établir une comparaison des deux natures, en publiant dans ses *Mémoires* les lettres que chacune lui écrivit pour lui annoncer la mort de leur père. La sœur aînée, femme raisonnable, parle de la délivrance qui a mis un terme aux souffrances du malade, du concours de peuple qui a suivi le cortège funèbre, des discours qui ont été prononcés, etc., — tout ce qui est apparence, tout ce qui est banalité. Mais l'autre ouvre son cœur : elle retrace les derniers moments du cher mort, redit les mots suprêmes, le nom du fils absent prononcé pendant l'agonie ; enfin, déplorant son éloignement, elle assure son frère que son mari l'a remplacé dans ses douloureux devoirs, et achève par ce mot délicat et touchant : « Mon cœur lui en tiendra compte. » C'était une autre femme en effet, et nous comprenons la préférence.

La famille a compté encore un quatrième enfant, Prosper Berlioz, tard venu, et qui mourut jeune : il en est à peine question dans les écrits de son frère, qui le connut peu, ayant presque constamment vécu loin de lui.

Nancy Berlioz s'était mariée en 1832 avec un magistrat de Grenoble, M. Pal ; elle eut une fille Mme Masclet. Adèle devint Mme Suat, et fut habiter Vienne, où son mari était notaire ; elle eut deux filles, aujourd'hui Mmes Chapot et de Conlongeon, sur lesquelles Berlioz reporta toute l'affection qu'il avait eue pour la mère. Encore enfants, il leur dédia la première partie de l'*Enfance du Christ*. Plus tard, il aimait à prendre quelques jours de repos auprès d'elles dans leur campagne d'Es-

tressin. Il leur lisait *Hamlet,* — elles frémissent encore à ce souvenir! Il paraît que c'était terrible; l'âme de Shakespeare semblait vibrer dans l'accent du lecteur! « Je m'amusais, a-t-il écrit à ce propos en 1865, à faire pleurer mes nièces de toutes les larmes de leurs yeux. Ce sont de charmants enfants que j'aime comme si elles étaient mes filles et qui reçoivent les impressions de la poésie comme une planche photographique reçoit celle du soleil. C'est fort extraordinaire pour deux jeunes personnes élevées dans cette province des provinces qu'on nomme Vienne, et dans le milieu le plus anti-littéraire que l'on puisse imaginer. »

Ce dernier trait n'est-il pas un peu sévère? Ce n'est point à nous d'en décider; mais il faut avouer que les boutades de cette sorte ne sont pas rares sous la plume de Berlioz : « Sans vouloir faire une réputation aux Dauphinois, que je tiens pour les plus innocents hommes du monde en tout ce qui se rattache à l'art musical », écrit-il dans les *Mémoires*. Ailleurs : « malgré tous mes efforts pour détourner la conversation de pareils sujets, on s'obstine à me parler art, musique, haute poésie ; et Dieu sait comme on en parle en province!... des idées si étranges, des jugements faits pour déconcerter un artiste et lui figer le sang dans les veines, et par-dessus tout le plus horrible sang-froid. On dirait, à les entendre causer de Byron, de Gœthe, de Beethoven, qu'il s'agit de quelque tailleur ou bottier, dont le talent s'écarte un peu de la ligne ordinaire; rien n'est assez bon pour eux; jamais de respect ni d'enthousiasme; ces gens-là feraient volontiers de feuilles de roses la litière de leurs chevaux. » (Lettre de la Côte Saint-André, 25 juillet 1832, à Mme Horace Vernet). « Je vis au milieu du monde le plus prosaïque, le

plus desséchant. Malgré mes supplications de n'en rien faire, on se plaît, on s'obstine à me parler sans cesse musique, art, haute poésie ; ces gens-là emploient ces termes avec le plus grand sang-froid ; on dirait qu'ils parlent vin, femmes, émeute, ou autres cochonneries. » (Lettre à Humbert Ferrand, 13 juillet 1832.) « Je m'attends à être passablement assommé par les conversations côtoises, viennoises et grenobloises ; mais je suis bronzé à ce sujet depuis longtemps et je pense que je me tirerai avec honneur de cette nouvelle épreuve. D'après ce que tu me narres, je vois d'ailleurs que nous sommes moins melons en Dauphiné qu'en Provence. On s'y occupe même énormément de littérature moderne, — pour la dénigrer, bien entendu. On est à Voltaire... » (Lettre à J. d'Ortigue, du 26 août 1847.)

Nul n'est prophète en son pays : il est trop vrai que Berlioz le fut moins que personne. Il y demeura incompris non seulement pendant sa vie entière, mais, il faut bien le dire, alors que le succès était venu déjà partout à son œuvre. Mais ce n'est pas en l'année où son centenaire a été célébré avec une joie sincère dans sa ville natale ainsi que dans la capitale de la province qu'il convient de revenir sur d'anciennes récriminations. Aussi bien, Berlioz fut, dans son pays, plutôt ignoré que méconnu, et cela par la force des choses. Il a conté que son père, peu de temps avant sa mort, lui exprimait vivement le désir de connaître ce terrible *Tuba mirum* dont on avait tant parlé, après quoi il pourrait dire : *Nunc dimitte servum tuum Domine.* Mais il ne lui fut jamais donné d'accomplir ce vœu. D'autres auraient pu avoir une envie analogue, qui n'auraient pas mieux pu la satisfaire : quels moyens les habitants d'une petite ville de province ont-ils,

même aujourd'hui, d'entendre la musique de Berlioz ?

Achevons rapidement le récit des derniers rapports qu'il eut avec sa province natale. Après une longue absence, il alla voir son père en 1847, pour lui présenter son fils Louis, âgé de treize ans. « Quel bonheur pour l'enfant d'être ainsi tendrement accueilli par tous ses grands-parents, par nos vieux domestiques, de courir les champs avec moi, un petit fusil à la main ! » Cette entrevue devait être la dernière ; s'il revint encore l'année suivante, ce fut appelé par la mort de ce père chéri. Ce dernier voyage s'acheva par son premier pèlerinage à Meylan. Combien le pays se dépeuplait pour celui qui en avait tant aimé les habitants d'autrefois ! La *Stella montis* était loin, on ne savait où ; la maison du grand-père Marmion était vendue, le grand-père lui-même mort depuis 1837. Le fils de ce dernier, l'officier de Napoléon, devenu colonel d'un régiment de dragons, ne reparaissait jamais au pays ; pourtant ils ne se perdirent jamais de vue, et Berlioz l'aima tendrement : il le vit, pour la dernière fois sans doute, au mariage de sa nièce, Mme Chapot, en septembre 1867 ; l'oncle avait quatre-vingt-quatre ans ; mais lui, quoique plus jeune d'une vingtaine d'années, écrasé par la douleur de la perte récente de son fils unique, était encore plus près de la tombe. « Nous avons bien pleuré en nous revoyant, écrivait-il alors ; il semblait honteux de vivre... je le suis bien davantage. »

C'est en 1854, après la mort de sa sœur aînée, que Berlioz, appelé par le règlement des affaires de famille, alla pour la dernière fois sans doute à la Côte Saint-André, où il vendit sa part de propriétés. Cependant il fit plusieurs voyages postérieurs dans le Dauphiné, dont l'établissement des chemins de fer avait faci-

lité l'accès. C'est ainsi qu'il y vint presque inopinément à la fin de l'été 1864, chassé de Paris par un ennui tenaillant. Cette époque est celle du second pèlerinage à Meylan : il revit l'ancienne beauté aux brodequins roses, devenue une vieille grand'mère, mais restée une femme à l'esprit supérieur et au cœur exquis. Il retourna fréquemment la voir, ainsi que ses jeunes nièces, fixées à Vienne ou aux environs.

Son dernier voyage fut pour le pays, et pour celles qu'il y aimait.

C'était en août 1868. Berlioz, invité à présider un concours musical à Grenoble, commençait à recevoir enfin de ses compatriotes des hommages que l'on pouvait prendre pour de l'enthousiasme. Mais le vieux lutteur, brisé par les douleurs physiques autant que morales, n'était déjà plus que l'ombre de lui-même.

Quantum mutatus ab illo
Hectore !...

Par une coïncidence assez singulière, j'étais venu à Grenoble, pour la première fois de ma vie, en ce jour où Berlioz y fut la dernière. J'aurais pu le voir. Il y a, à la dernière page des *Mémoires,* ces mots : « Il faut me consoler de n'avoir pas connu Virgile, que j'eusse tant aimé, ou Gluck, ou Beethoven, ou Shakespeare... qui m'eût aimé peut-être... Il est vrai que je ne m'en console pas . » Faut-il l'avouer? A l'âge que j'avais alors, je n'avais pas encore entendu prononcer le nom de Berlioz ; j'en ignorais profondément l'existence. Je ne cherchai donc pas à me trouver sur son passage, et ne le vis jamais. Il est vrai que je ne m'en console pas... Mais une autre particularité de cette journée m'est restée très présente à l'esprit : c'est l'ouragan

terrible qui fondit le soir sur la ville, une de ces puissantes tempêtes des montagnes, descendant des vallées supérieures, emportant tout sur leur passage. Sur les places ornées pour la fête, les tentures étaient renversées, les mâts déracinés; les drapeaux qui pavoisaient les maisons, déchirés par la violence du vent, s'enflammaient aux illuminations et volaient en l'air en promenant par-dessus la foule, dans la nuit, leurs sombres flammèches.

C'était l'heure du banquet. Le maître s'y était traîné à grand'peine. On lui avait porté des toasts, posé sur la tête une couronne d'or ; il était debout, balbutiant des remerciements. Soudain les fenêtres de la salle du banquet s'ouvrirent sous la violence de la bourrasque ; les lumières vacillèrent et s'éteignirent. Lui restait debout, la couronne en tête, pareil à une apparition shakespearienne, tel le roi Lear au milieu de la lande... « On eût dit, rapporte un biographe, le génie de la symphonie, auquel la puissante nature eût fait une apothéose, dans un décor de montagnes, et avec l'aide du tonnerre, musicien gigantesque. »

Le lendemain, 15 août, l'on inaugura sur l'une des places de la ville la statue de Napoléon. Pour lui, il eut hâte de fuir la cohue : il prit la route du village où la *Stella montis* habitait, et alla lui faire une suprême visite. « Ce dernier voyage, cette dernière entrevue fut aussi sa dernière émotion », a écrit son confident de la dernière heure, Ernest Reyer.

En mars suivant, il mourut.

Je suis, depuis ce temps, maintes fois revenu à Grenoble : jamais je n'y ai revu la statue de Napoléon.

Mais, trente-cinq années jour pour jour après l'inauguration de celle-ci, on en a érigé une autre sur la plus

belle place de la ville, et ce fut la statue de Berlioz.

Ce monument pacifique, nous pouvons le croire, sera durable.

Déjà, depuis plusieurs années, les habitants de la Côte Saint-André en avaient consacré un semblable, et posé sur la vieille maison bourgeoise une plaque commémorative par laquelle ils se déclaraient « fiers de son génie ».

C'est ainsi que l'enfant du Dauphiné, autrefois maudit par crainte de l'opprobre dont il devait couvrir le nom de Berlioz, a effectué son retour au pays, parmi des apothéoses que ni lui, ni personne parmi les siens, n'avait jamais osé ambitionner.

CHAPITRE II

BERLIOZ ET LA VIE ROMANTIQUE

I. — LES FEMMES AIMÉES

« ... Les mères inquiètes avaient mis au monde une génération ardente, pâle, nerveuse. Conçus entre deux batailles, élevés dans les collèges au roulement des tambours, des milliers d'enfants se regardaient entre eux d'un œil sombre...

. . . .

« Alors s'assit sur un monde en ruines une jeunesse soucieuse...

. . . .

« Cependant un homme monta à la tribune aux harangues ; il commença à dire que la gloire était une belle chose, mais qu'il y en avait une plus belle, qui s'appelait la liberté.

« Les enfants relevèrent la tête...

. . . .

« Mais d'autres harangueurs parlèrent tant et si longtemps que toutes les illusions humaines, comme des arbres en automne, tombaient feuille à feuille autour d'eux... Ce fut comme une dénégation de toutes choses du ciel et de la terre, qu'on peut nommer désenchantement, ou, si l'on veut, *désespérance*... Les esprits exaltés, souffrants, toutes les âmes expansives qui ont besoin

de l'infini, plièrent la tête en pleurant ; ils s'enveloppèrent de rêves maladifs, et l'on ne vit plus que de frêles roseaux sur un océan d'amertume. »

L'esprit de la génération de 1830 n'a pas été défini de façon plus fidèle que par ces lignes qui ouvrent *la Confession d'un enfant du siècle*. La préface de *Cromwel* même, malgré la nuance qu'elle introduit en opposant la « mélancolie » à la « désespérance », n'en résume pas aussi profondément la tendance, car, manifeste d'école, elle a son application directe à la littérature, tandis que Musset considère la vie.

Aux commentaires des poètes, Berlioz allait ajouter quelque chose de plus précieux encore : le type réel et vivant de l'homme romantique. Ce type, c'est lui-même.

Seul, en effet, ou peu s'en faut, parmi les artistes de son époque, il vécut cette étrange vie que les écrivains représentaient dans leurs œuvres, mais dont, en général, ils se gardaient bien de suivre l'exemple. Berlioz, lui, fut Werther, René, Antony. Mais non, c'est mieux encore : il fut Hector Berlioz en personne, conservant ses traits propres, en même temps qu'il éprouvait des passions identiques à celles des héros imaginaires.

A douze ans, il connaissait déjà ce que la poésie populaire appelle avec tant de vérité « le mal d'amour ». « Le vertige me prit et ne me quitta plus. Je n'espérais rien... je ne savais rien... mais j'éprouvais au cœur une douleur profonde. » Tel est le premier cri que lui arracha la passion. « Je passais des nuits entières à me désoler. Je me cachais le jour dans les champs de maïs, dans les réduits secrets du verger de mon grand-père, comme un oiseau blessé muet et souffrant. » Le Roméo de Shakespeare, qu'il ne connaissait pas encore, éprouvait aussi, avant de rencontrer Juliette, les mêmes

accès de mélancolie romantique. « Qu'est-ce donc, a-t-il écrit plus tard, cette puissance d'émotion, cette *faculté de souffrir* qui me tue ? » Et il analyse en des termes instructifs cette maladie de l'âme dont, par on ne sait quelle influence de l'air ambiant, il fut atteint si tôt.

C'étaient, dit-il, des rêveries en pleine nature agreste, où se mêlaient des souvenirs de personnages de romans, Virgile, les Alpes, la *Stella montis*, de vieilles mélopées plaintives ; et peu à peu l'accès se déclarait :

« Le vide se fait autour de ma poitrine haletante, et il me semble alors que mon cœur, sous l'aspiration d'une force irrésistible, s'évapore et tend à se dissoudre par expansion, Puis, la peau de tout mon corps devient douloureuse et brûlante ; je rougis de la tête aux pieds. Je suis tenté de crier, d'appeler à mon aide mes amis, les indifférents même, pour me consoler, pour me garder, me défendre, m'empêcher d'être détruit, pour retenir ma vie qui s'en va aux quatre points cardinaux.

« On n'a pas d'idées de mort pendant ces crises ; non, la pensée du suicide n'est pas même supportable ; on ne veut pas mourir, loin de là, on veut vivre, on le veut absolument, on voudrait même donner à sa vie mille fois plus d'énergie ; c'est une aptitude prodigieuse au bonheur, qui s'exaspère de rester sans application, et qui ne peut se satisfaire qu'au moyen de jouissances immenses, dévorantes, furieuses, en rapport avec l'incalculable surabondance de sensibilité dont on est pourvu.

« Cet état n'est pas le spleen, mais il l'amène plus tard ; c'est l'ébullition, l'évaporation du cœur, des sens, du cerveau, du fluide nerveux. Le spleen, c'est la congélation de tout cela, c'est le bloc de glace. »

Tel est le *mal du siècle* ainsi que le décrit, opérant sur lui-même, un observateur qui n'avait pas perdu tout souvenir de ses premières études médicales.

La crise : Berlioz a écrit ce mot, et il est très vrai. Les grandes passions se manifestaient chez lui par des crises plus ou moins tenaces, mais qui, une fois passées, semblaient ne pas laisser de traces au cœur. Cependant l'objet restait gravé dans la mémoire, pour surgir de nouveau plus tard. C'est ainsi que la crise de la douzième année eut, après cinquante ans, un réveil soudain aussi impérieux qu'imprévu.

Pourtant, Berlioz en avait subi dans l'intervalle, d'autres crises, et des plus violentes ! Car il fut loin d'être un modèle de fidélité en amour. En cela, ne fut-il pas encore un personnage romantique ? L'on ne saurait trop le dire : les héros littéraires, dotés de qualités merveilleuses, jouent généralement un rôle très court, et l'on ne sait ce qu'il en adviendrait s'il se prolongeait ! Quant aux personnages vrais de l'époque 1830, poètes, artistes, écrivains des deux sexes, s'il fallait prouver que leur vie personnelle ne fut pas plus édifiante que celle de Berlioz,

Les exemples fameux ne nous manqueraient pas.

Il est même permis d'avancer que les aventures de quelques-uns donneraient moins de garanties de sincérité dans leurs évolutions successives.

Pour Berlioz, qui fut un des plus grands amoureux du siècle, on peut dire de lui qu'il a aimé non une femme, non des femmes, mais la Femme. Il déclarait un jour à un de ses confidents : « J'ai l'amour de l'amour », redisant ainsi presque en termes identiques la parole des *Confessions* de saint Augustin : « J'aimais

à aimer. » Il aurait pu prendre pour devise les derniers et immortels vers du *Faust* de Gœthe : « *Das Ewig Weibliche zieht uns hinan* », qu'il a laissé mettre en musique par Schumann et par Liszt, craignant peut-être que sa nature ne lui permît pas de trouver l'interprétation mystique de ces mots... En tout cas, « l'Eternel féminin » a changé pour lui plusieurs fois d'apparence, suivant les prédispositions des divers moments de sa vie. Enfant, nous l'avons vu rêvant dans la campagne, en proie à un amour désolé. Maintenant, le ton va changer : il a vingt-quatre ans, il est à Paris, en pleine effervescence ; il commence à prendre conscience de son génie, le temps des mélancolies timides est passé, c'est la grande impulsion de l'enthousiasme, de l'action. La femme attendue se présente, et voici par quels mots de flamme il salue sa venue :

« Je vis... je compris... je sentis... que j'étais vivant et qu'il fallait me lever et marcher. »

Celle dont il parlait ainsi venait de lui révéler pour la première fois le génie de Shakespeare.

Ce n'est plus une histoire intime que nous avons à rappeler : la continuation des amours de Berlioz se trouve ici associée aux événements les plus importants de l'histoire du romantisme.

En 1827, Shakespeare était, on peut le dire, entièrement inconnu en France. Le Théâtre Français avait bien à son répertoire un *Hamlet* et un *Othello*, mais ces « tragédies » étaient de Ducis... Le public de la génération nouvelle attendait, appelait de ses vœux quelque chose de plus sincère.

L'époque, au point de vue politique, était malheureusement peu favorable : déjà en 1823 une troupe de comédiens anglais avait voulu présenter au public

français l'œuvre de Shakespeare sous sa forme originale ; mais le souvenir de Waterloo était encore présent à toutes les mémoires ; les Anglais furent sifflés, et, en grande hâte, repassèrent le détroit.

Mais Shakespeare était si bien « dans l'air » qu'il ne tarda pas à s'imposer. En 1827, alors que le mot « Romantisme », inscrit dans une préface des *Odes et Ballades*, était devenu le titre officiel de la nouvelle école, l'intérêt de la cause littéraire fut le plus fort. Une nouvelle troupe d'acteurs anglais vint donner des représentations sur la scène de l'Odéon ; les précautions préalables ayant été adroitement prises, elle parvint à se faire écouter ; après une première soirée consacrée à une comédie de Sheridan, elle donna, le 11 septembre, la première représentation en France de l'*Hamlet* de William Shakespeare.

Ici, laissons parler les contemporains.

Eugène Delacroix écrit à Victor Hugo :

« Eh bien ! envahissement général : Hamlet lève sa tête hideuse ; Othello prépare son poignard essentiellement occiseur et subversif de toute bonne police dramatique. Qui sait encore ? Le roi Lear va s'arracher les yeux devant un public français. Il serait de la dignité de l'Académie de déclarer incompatible avec la morale publique toute importation de ce genre. Adieu le bon goût... »

Dans une autre lettre, il résume ainsi l'impression : « Les Anglais font des prodiges puisqu'ils peuplent la salle de l'Odéon à en faire trembler tous les pavés du quartier sous les roues des équipages. Les conséquences de cette innovation sont incalculables. Il y a une Mlle Smythson qui fait fureur. »

Alexandre Dumas : « Supposez un aveugle né à qui

on rend la vue, qui découvre un monde tout entier dont il n'avait aucune idée ; supposez Adam s'éveillant après sa création, et trouvant sous ses pieds la terre émaillée, sur sa tête le ciel flamboyant, autour de lui les arbres à fruits d'or, dans le lointain un fleuve, un beau et large fleuve d'argent, à ses côtés la femme jeune, chaste et nue, et vous aurez une idée de l'Eden enchanté dont cette représentation m'ouvrit la porte...

« O Shakespeare, merci ! ô Kemble et Smithson, merci ! merci à mon dieu ! merci à mes anges de poésie ! »

Victor Hugo, dans la préface de *Cromwell* qui parut deux mois après la première d'*Hamlet,* dit : « Nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Un homme, un poète roi, *poeta soverano,* comme Dante le dit d'Homère, va tout fixer. Les deux génies rivaux unissent leur double flamme, et de cette flamme jaillit Shakespeare. »

Alfred de Musset, alors absent de Paris, maudit son éloignement : « Je donnerais vingt-cinq francs pour avoir une pièce de Shakespeare ici en anglais. Ces journaux sont si insipides, — ces critiques sont si plats ! »

Enfin, les indifférents énoncent ainsi le résultat de la soirée : « Chambrée complète, 7.500 francs de recette ! Presse au dedans, foule au dehors, et partout chaleur étouffante. »

Quelles furent, dans cette première et mémorable représentation du drame shakespearien, les scènes qui furent le mieux comprises et produisirent l'impression la plus décisive ? Fut-ce l'apparition du spectre ? Elle devait, ce semble, vivement frapper l'esprit des jeunes hommes de 1830, avides d'émotions fortes et de mer-

veilleux. Fut-ce la scène des comédiens ? Ne fut-ce pas plutôt l'acte du cimetière, d'accent si désolé, avec le cri mélancolique d'Hamlet : « *Alas, poor Iorick!* » Celle-ci, c'est la scène romantique par excellence, et l'on sait de quelle lumière nouvelle et puissante allaient l'éclairer les diverses interprétations de Delacroix. Sans doute, chacun de ces épisodes eut sa part de succès. Mais, autant qu'on en puisse juger par les relations des contemporains, c'est une autre scène qui, par un effet de prodigieux attendrissement, décida l'issue triomphale de la soirée : la folie d'Ophelia.

L'artiste qui personnifiait le rôle était une jeune fille inconnue qu'un accent irlandais, insupportable aux oreilles anglaises, avait rendue impossible à Londres, et qui n'avait encore trouvé nulle occasion de se révéler. Avant de se montrer dans *Hamlet*, elle avait débuté devant le public parisien, le jour de l'ouverture du théâtre, dans une comédie, et, bien que n'étant précédée d'aucune réclame, elle fut immédiatement remarquée. Un indifférent, le classique Duviquet, critique aux *Débats*, l'apprécia ainsi dès cette première soirée : « Elle est jeune, grande, belle, et prononce assez distinctement. » Son nom était Harriett Smithson.

Ils se font rares, ceux qui assistèrent aux représentations anglaises de 1827. Je pense même qu'il n'en existe plus un seul depuis que M. Legouvé est mort : encore, dans les chapitres de ses *Souvenirs* qu'il consacre à Berlioz, parle-t-il de miss Smithson moins d'après des impressions de spectateur qu'en se rappelant ses propres rapports d'intimité avec l'auteur de la *Damnation de Faust*.

J'en ai connu un autre, mort aussi maintenant : historien d'une de nos provinces, Charles Jarrin était étu-

diant à Paris au temps des luttes romantiques. Que de vivants souvenirs il en avait conservés ! Il avait assisté à la dernière soirée dans laquelle l'actrice parut sur le théâtre dans son rôle triomphal, soirée dont il est parlé au XLVe chapitre des *Mémoires,* et qui se termina si malheureusement. Voici le compte rendu que, fouillant dans les archives très bien classées de sa mémoire, il a bien voulu en écrire pour nous :

Ophelia entra. Surprise générale. Rien du tout de la frêle et diaphane figure qu'on attendait. Rien d'un Elfe prêt à s'envoler. Nous avions devant nous une belle personne de taille peut-être un peu au-dessus de la moyenne. Le jeune sein accusé par une robe blanche juste, les beaux bras nus, le col charmant, un peu fort, étaient d'une jeune femme dans le plein et riche développement de sa beauté. La figure était assez régulière, un peu ronde, d'une blancheur mate en laquelle l'art du maquillage n'était pour rien.

De grands yeux bleus, largement ouverts, pleins de lumière et de souffrance, transfiguraient la femme. Un battement de mains spontané salua ces yeux-là. Ophélie rassurée commença son chant désolé. Nous n'entendions guère sa langue, pour la plupart; mais tout de suite nous entendîmes tous, d'âme à âme, son sanglot profond, le désespoir absolu qu'il décelait, les frissons avant-coureurs du vertige qui venait. Il se fit dans la salle profondément remuée un silence qui finit, au premier cri de délire, par la salve de bravos la plus chaude que j'aie entendue jamais.

Cet accent profond, déchirant, jaillissant du cœur, c'était en effet le principal secret, la note dominante du talent dramatique de miss Smithson. Tout le monde est d'accord là-dessus. Non seulement les journaux s'entendent pour louer la grâce de ses attitudes, l'expression déchirante de ses traits et surtout de son sourire, *sa voix d'or,* les modulations incertaines de son chant ; ils insistent principalement sur ce point : « Elle

pleure et elle fait pleurer. » N'est-ce pas encore la même idée qu'exprimait Alexandre Dumas, lorsque, à propos d'elle et de Kemble, il dit, dans la préface de son Théâtre intitulée : *Comment je devins auteur dramatique :*

« Oh ! c'était donc là ce que je cherchais, qui me manquait, qui me devait venir ! C'étaient ces hommes de théâtre oubliant qu'ils sont sur un théâtre ; c'était cette vie factice, rentrant dans la vie positive à force d'art ; c'était cette réalité de la parole et des gestes qui faisait, des acteurs, des créatures de Dieu, avec leurs vertus, leurs passions, leurs faiblesses, et non pas des héros guindés, impassibles, déclamateurs et sentencieux. »

Mais peut-être Alexandre Dumas faisait-il erreur quand il louait l'actrice de donner l'illusion de la réalité « à force d'art ». La vérité est que miss Smithson était peu experte à l'égard du métier théâtral ; douée d'une profonde intelligence dramatique, elle jouait d'inspiration. Elle eut un jour, dans *Jane Shore* de Rowe, un triomphe inouï : dans la scène d'agonie du principal personnage mourant de faim, obligée, par la nature du rôle, à ne faire entendre que les accents d'une voix affaiblie par les souffrances, elle imagina une pantomime si déchirante, elle donna à ses regards à demi éteints une expression si frappante de douleur et de résignation qu'elle causa parmi les spectateurs une stupeur véritable. Mais, à la représentation suivante, ayant voulu reproduire les mêmes effets et n'étant plus sous le coup de la même excitation, elle ne sut pas se maintenir à la même hauteur : la force était devenue de l'exagération ; la pantomime, plus étudiée, n'était plus naturelle.

D'ailleurs, la manière dont elle débuta dans *Hamlet*, — elle, l'actrice inconnue la veille, — révèle d'une façon singulière quels étaient son tempérament et sa tendance. L'anecdote est intéressante : elle est rapportée par un article paru dans la *Gazette musicale* de 1834, sans signature; mais à plus d'un trait, ne fût-ce qu'au bouillant enthousiasme rétrospectif qui l'anime, il est aisé d'y reconnaître la main de Berlioz. Resté inconnu jusqu'à ce que nous l'ayons publié pour la première fois, il mérite, à tous les titres d'être reproduit, dans cette étude.

Charles Kemble, en arrivant à Paris, comptait jouer Roméo pour son début ; mais où trouver Juliette ? « Vous n'avez pas de Juliette, dit-il au directeur, impossible de monter *Roméo*. Il faut commencer par *Hamlet;* le rôle d'Ophelia n'est rien, nous le donnerons à miss Smithson. » Ce plan fut adopté à la grande consternation de la jeune actrice, qui se croyait absolument incapable de jouer Ophelia suivant les *conditions voulues* par les traditions théâtrales. Il faut vous dire, au risque de n'être pas cru, qu'Ophelia, ce personnage si naïf, si modeste, si tendre, si mélancolique, si voilé, cette création divine du plus grand génie dramatique, était ordinairement joué par ce qu'on appelle en Angleterre une cantatrice. Pourquoi, s'il vous plaît ? parce que dans les dernières scènes de folie de la malheureuse fille de Polonius, elle chante plusieurs anciennes ballades, dont les paroles offrent, par intervalles, quelques allusions plus ou moins directes aux souffrances qui ont déchiré son cœur et altéré sa raison. En conséquence une demoiselle à la voix agile était en possession depuis longues années de venir se placer sur le devant du théâtre, comme une prima donna italienne, et dérouler son tissu de douleurs en interminables roulades et cadences qui lui valaient d'autant plus d'applaudissements qu'elles étaient plus révoltantes d'absurdité.

O Shakespeare ! voilà bien ce que tu appelles dans ton *Hamlet : déchirer de la passion comme un lambeau de vieille étoffe.* Est-il possible de porter plus loin l'outrage au sentiment

poétique et au sens commun ! Miss Smithson, qui n'est pas une cantatrice, se voyait donc forcée de tenter une épreuve dont toutes ses devancières n'avaient tiré gloire qu'à la faveur d'une vocalisation brillante. Dans son désespoir, elle offrit une semaine de ses appointements à chacune des autres actrices pour jouer Ophelia à sa place, mais aucune ne voulut accepter, chacune étant offensée qu'on n'eût pas jeté les yeux sur elle la première. Forcée de se dévouer, miss Smithson, après bien des larmes, accepta le rôle, qu'elle regardait comme au-dessus de ses forces, et s'enferma une journée pour travailler. Le soir, quand sa mère vint ouvrir la chambre d'études, dont elle l'avait priée d'emporter la clef, elle la trouva bien changée : son visage rayonnait ; au lieu des larmes qui le matin remplissaient ses yeux, un feu extraordinaire leur donnait un éclat inconnu, sa personne avait un aspect nouveau, plus noble, plus assuré, en quelque sorte prophétique, en un mot tel que sa mère ne l'avait jamais observé : c'était l'aspect du génie dans l'ivresse de sa victoire. Une composition sublime venait de naître, celle du rôle d'Ophelia, de l'Ophelia de Shakespeare, de la fille bien-aimée du plus grand des poètes, dont de ridicules traditions nous avaient voilé jusqu'ici les ineffables traits. Mais ce qu'il y a de bien remarquable dans cette circonstance, c'est que miss Smithson, bien certaine qu'on ne la laisserait pas jouer Ophelia comme elle l'entendait, avait en même temps appris le rôle suivant les us et coutumes de la routine théâtrale. De sorte que le lendemain, à la répétition, en la voyant suivre assez bien le mode d'exécution adopté par toutes les actrices, on se félicitait d'avoir eu confiance dans cette jeune personne peu connue, dont le talent n'avait jamais encore été mis en évidence ; et la représentation fut fixée au lendemain.

Pendant toute la durée de la dernière répétition, miss Smithson avait été d'une docilité parfaite. On lui disait : « Vous prenez cette posture, » elle la prenait ; « vous vous placez à droite, » elle s'y plaçait ; « vous avancez, vous reculez, » elle avançait et reculait. Tout était bien, on était enchanté. Mais le soir de la représentation arrivé, l'artiste exécuta son plan. L'Ophelia qui s'avança aux regards effrayés de toute la troupe et aux yeux émerveillés du public, n'était pas l'Ophelia que l'on connaissait ; je le crois bien, c'était la

véritable, celle que le poète rêva, celle qu'il caractérise complètement par ce peu de mots :

> Thought and affliction, passion, hell its elf
> She turns to favour, and to prettiness.

Quelle témérité, quelle impertinence ! oser ainsi fouler aux pieds les traditions ! Miss Smithson pouvait lire ces reproches dans les yeux de tous ses camarades. Quand vint le quatrième acte, la scène de folie, le triomphe des cantatrices qui roucoulent si agréablement le désespoir et l'égarement, elle osa bien davantage : elle interrompit sa douloureuse chanson par une scène muette à laquelle nul ne s'attendait ; puis, agenouillée devant le voile noir tombé de sa tête, croyant pleurer sur le linceul de son père, elle laisse échapper ce sanglot déchirant qu'aucune langue humaine, qu'aucun effort de l'art musical lui-même ne saurait rendre, et sortit de la scène au milieu du frémissement, des pleurs et des applaudissements de l'assemblée (car il y a toujours en pareil cas des malheureux qui ont la force d'applaudir). Étonnée de ce murmure confus, et ne sachant s'il exprimait le blâme ou l'approbation. l'actrice, éperdue de craintes de toute espèce, se retourne vers un acteur qui se trouvait près d'elle dans la coulisse : — « Mon Dieu, mon Dieu, que disent-ils ? sont-ce des marques d'approbation ou de mécontentement ? — Ce qu'ils disent ? Vous avez un succès immense. Ma foi, continuez. »

Ainsi rassurée et *autorisée* à être encore sublime, elle rentra pour la dernière scène de folie, ses cheveux bizarrement ornés de brins de paille et une corbeille de plantes sauvages à la main. Sa distribution de fleurs au roi, à la reine et à son frère Laërte produisit un étonnement profond ; la manière surtout dont elle laissa échapper ces mots : « Je voulais vous donner quelques violettes, mais elles se sont toutes fanées à la mort de mon père », fit éclater des sanglots à peine contenus jusque-là. Et quand, après avoir exhalé vers le ciel la dernière phrase de sa triste complainte, d'une voix douce comme le soupir d'un ramier mourant, elle murmura : « Paix à son âme et à toutes les âmes chrétiennes ! je le demande à Dieu, » la salle présenta un aspect impossible à décrire. Un de nos grands poètes, qui était présent, fut même si violemment ému, que, forcé de quitter sa loge pour éviter de se

donner en spectacle au parterre, il ne put assister au reste de la représentation.

Entre tous ces spectateurs, le plus ému fut sans contredit celui qui traça les lignes qu'on vient de lire. Il les écrivit sept années plus tard, étant, après mille incertitudes, devenu l'époux d'Ophélie. Quel bouleversement avait causé en lui cette apparition shakespearienne ! Quelle passion tumultueuse et bouillonnante lui inspira la femme qui incarnait à ses yeux le génie du poète, l'artiste à la personne de laquelle il pouvait appliquer avec justice les vers faits pour caractériser le personnage :

« Mélancolie, affliction, frénésie, enfer même, elle donne à tout je ne sais quel charme et quelle grâce ! »

L'amour de Berlioz pour miss Smithson est le plus beau phénomène que l'on connaisse de romantisme vécu. Pareil exemple suffirait pour répondre à ceux qui, ne voyant de l'époque que ses exagérations, en taxent l'esprit d'insincérité. La succession des événements a bien montré que ce n'était pas un rôle que jouait Berlioz, ni une attitude qu'il prenait. Sans doute il était facile aux confidences, et ne craignait pas de se donner en spectacle ; mais ce spectacle était vérité.

Le voilà donc en proie à de nouvelles crises : celles-ci vont bientôt atteindre au paroxysme.

« Je perdis avec le sommeil, a-t-il raconté, la vivacité d'esprit de la veille, et le goût de mes études favorites, et la possibilité de travailler. J'errais sans but dans les rues de Paris et dans les plaines des environs. A force de fatiguer mon corps, je me souviens d'avoir obtenu pendant cette longue période de souffrances, seulement quatre sommeils profonds semblables à la mort : une nuit sur les gerbes, dans un champ près de Villejuif ;

un jour dans une prairie aux environs de Sceaux ; une autre fois dans la neige, au bord de la Seine gelée, près de Neuilly ; et enfin sur une table du café du Cardinal, au coin du boulevard des Italiens et de la rue de Richelieu, où je dormis cinq heures, au grand effroi des garçons qui n'osaient m'approcher, dans la crainte de me trouver mort. »

Tel est le résumé qu'il trace de son état d'âme pendant trois années. Il est exact. Des témoignages plus directs nous permettent d'en suivre les phases et d'en observer sur le fait les manifestations immédiates.

Si fort qu'ait été l'ébranlement, il semble n'avoir commencé que par des effets assez vagues, et dont le sujet, quelque habitué qu'il fût à s'analyser, ne sut tout d'abord rendre compte que faiblement. Le premier document qui le révèle est une lettre du 29 novembre 1827, à Humbert Ferrand : il y est question principalement de l'exécution de sa première messe et de son échec au concours de Rome ; à la fin seulement on lit cette simple phrase :

« Je suis depuis trois mois en proie à un chagrin dont rien ne peut me distraire, et le dégoût de la vie est poussé chez moi aussi loin que possible. Le succès même que je viens d'obtenir n'a pu qu'un instant soulever le poids douloureux qui m'oppresse, et il est retombé plus lourd qu'auparavant. Je ne puis ici vous donner la clef de l'énigme ; ce serait trop long, et, d'ailleurs, je crois que je ne saurais former des lettres en vous parlant de ce sujet ; quand je vous reverrai, vous saurez tout ; je finis par cette phrase que l'ombre du roi de Danemark adresse à son fils Hamlet :

Farewel, farewel, remember me !

Sept mois après, le ton semble être encore assez contenu : « Quoique je traîne une existence empoisonnée, désillusionnée, et que la musique seule me fait supporter... » Et il poursuit en parlant avec feu des *Francs Juges*, de son premier concert, de ses projets de composition... La lettre est datée du 28 juin 1828.

Mais voici qu'au feuillet suivant nous lisons de nouveau la même date : « 28 juin, huit heures plus tard. » Sont-ce les confidences de tout à l'heure qui l'ont surexcité ? Toujours est-il qu'il vient de faire une de ces folles promenades durant lesquelles, a-t-il dit, il semblait être « à la recherche de son âme... »

« Je viens de Villeneuve-Saint-Georges, à quatre lieues de Paris, où je suis allé depuis chez moi à la course... Je n'en suis pas mort... La preuve, c'est que je vous l'écris... Que je suis seul !... Tous mes muscles tremblent comme ceux d'un mourant !... Que la campagne est belle !... Quelle lumière abondante !... Tous les vivants que j'ai vus en revenant avaient l'air heureux... Les arbres frémissaient doucement, et j'étais tout seul dans cette immense plaine... L'espace... l'éloignement... l'oubli... la douleur... la rage m'environnaient. Malgré tous mes efforts, la vie m'échappe. je n'en retiens que des lambeaux.

« Le bonheur...

« Ni pendant... ni après...

« Ni avant la vie ?

« Quand donc ?

« Jamais.

« Inflexible nécessité !... »

N'est-ce pas là une tirade d'*Antony ?* Mais Berlioz n'est pas plagiaire : le drame fut écrit plusieurs années après.

Il est vrai que, pendant cette première période, il n'avait pas encore approché d'Ophélie, qu'il ne connaissait que comme un simple spectateur. Bien plus : il n'osait plus affronter le danger de la revoir. Mais, afin de vivre dans son atmosphère, il allait à l'Odéon les jours où elle ne jouait pas, On le voyait dans un coin de l'orchestre, pâle, défait, ses longs cheveux en désordre, assistant, morne et taciturne, à quelque comédie de Picard, qui de temps en temps lui arrachait un affreux éclat de rire. Beaucoup se moquaient de lui. On l'appelait, par antiphrase, le *Père la Joie*.

« Oh ! malheureuse ! s'écriait-il, si elle pouvait comprendre un amour tel que le mien, elle se précipiterait dans mes bras, dût-elle mourir consumée de mes embrassements ! »

Il fallait pourtant que la destinée s'accomplît. Il écrivait à miss Smithson des lettres, folles, sans aucun doute (aucune n'a été conservée) ; les premières restèrent sans réponse, les suivantes ne furent pas reçues. Un jour, il se met en tête de faire exécuter une ouverture de sa composition dans une représentation où elle doit jouer des scènes de *Roméo et Juliette ;* il arrive dans la salle tandis qu'on répète, et la voit dans les bras d'un homme : on en était à la scène où Roméo éperdu emporte Juliette en une étreinte passionnée !... Il pousse un cri et s'enfuit, tandis qu'elle, effrayée, prie ses camarades de faire attention à « ce gentleman dont les yeux n'annoncent rien de bon... » C'est, semble-t-il, leur première entrevue.

Peu à peu cependant, l'insensible semble s'apprivoiser. Est-elle touchée d'un amour si étrange ? Ne cherche-t-elle pas plutôt à se débarrasser d'assiduités importunes en berçant son adorateur d'un vague espoir ?

Toujours est-il qu'il lui est maintenant permis d'écrire :

« J'ai, il y a trois jours, été pendant douze heures dans le délire de la joie : Ophélie n'est pas si éloignée de moi que je le pensais ; il existe quelque raison qu'on ne veut absolument pas me dire avant quelque temps, pour laquelle il lui est impossible en ce moment de se prononcer exactement.

« — Mais, a-t-elle dit, *s'il m'aime véritablement,* si son amour n'est pas de la nature de ceux qu'il est de mon devoir de mépriser, ce ne sera pas quelques mois d'attente qui pourront lasser sa constance... » (Lettre du 2 février 1829.)

Il nage dans l'allégresse ! « Écoutez-moi bien, Ferrand ; si jamais je réussis, je sens, à n'en pouvoir douter, que je deviendrai un colosse en musique ! J'ai dans la tête depuis longtemps une *symphonie descriptive* de *Faust* qui fermente ; quand je lui donnerai la liberté, je veux qu'elle épouvante le monde musical.

« Comment ! je parviendrais à être aimé d'Ophélie, ou du moins mon amour la flatterait, lui plairait ?.. Mon cœur se gonfle et mon imagination fait des efforts terribles pour comprendre cette immensité de bonheur sans y réussir. Comment ! je vivrais donc ? J'écrirais donc ? J'ouvrirais mes ailes ? *O dear friend ! o my heart ! o life ! Love ! All ! All !* »

Mais non : on le leurrait. Quelques semaines après, elle s'éloigne en lui faisant dire : « Il n'y a rien de plus impossible ! » (Lettre du 9 avril.) Son abattement est profond : « Cette passion me tuera ! On a répété si souvent que l'espérance seule pouvait entretenir l'amour ; je suis bien la preuve du contraire. » (3 juin.) « Je ne puis me faire à l'impossible. » (15 juin.) « Mon cœur est le foyer d'un horrible incendie ; c'est une forêt

vierge que la foudre a embrasée ; de temps en temps le feu semble assoupi, puis un coup de vent... un éclat nouveau... le cri des arbres s'abîmant dans la flamme, révèlent l'épouvantable puissance du fléau dévastateur. » (21 août.)

La voilà loin maintenant. Elle a fait une tournée en Hollande, elle est revenue en Angleterre. Lui s'est piqué d'émulation : il est temps qu'il conquière aussi le succès, la gloire ! Il ira à Londres, faire exécuter sous ses yeux ses propres œuvres (3 juin). En attendant, il donne à Paris ses premiers concerts, entreprise audacieuse, et qu'aucun musicien français n'avait encore osée. Mais, même au milieu de ses plus vives agitations musicales, il pense à elle ; on l'entend s'exclamer : « Cent vingt lieues !.. » (30 octobre ; le concert est du 1er novembre.)

Cette période paraît être celle de ses courses insensées à travers la campagne. La promenade à Neuilly sur la Seine gelée, un matin qu'il errait dans les champs (souvenir qu'il rappelait à son fils sur les lieux mêmes trente-cinq ans plus tard), eut lieu sans doute dans les derniers mois de 1829, l'hiver le plus rigoureux du siècle. « O mon ami, écrivait-il au même moment à Ferdinand Hiller... Mon feu s'éteint... J'ai brûlé pour l'allumer le manuscrit de mon *Elégie en prose*... » Cette élégie est le morceau dont il parle dans ses *Mémoires* comme l'ayant composé d'inspiration au retour d'une de ces excursions, sous l'influence active et immédiate du sentiment débordant. Car désormais la musique le tient à l'égal de l'amour ; mais que peut-elle exprimer, si ce n'est le trouble incroyable qui l'oppresse ? Il écrit, le 6 février 1830 : « J'étais sur le point de commencer ma grande symphonie (*Épisode*

de la vie d'un artiste), où le développement de mon infernale passion doit être peint ; je l'ai toute dans la tête, mais je ne puis rien écrire... » Et toujours les plaintes, les souffrances, les désespoirs : « J'écoute mon cœur battre, et ses pulsations m'ébranlent comme les coups de piston d'une machine à vapeur. Chaque muscle de mon corps frémit de douleur... Inutile !.. Affreux !.. »

Soudain, une catastrophe sembla se préparer. « D'affreuses vérités découvertes à n'en pas douter... » (16 avril 1830.) Qu'était-ce que ces vérités affreuses ? Une biographie postérieure, à laquelle Berlioz a certainement fourni des notes, dit tout au contraire : « Ayant recueilli de la bouche d'un de ses amis une calomnie absurde... » Mais la calomnie étant tenue pour vérité, l'effet fut terrible : il disparut de chez lui ; ses amis, inquiets, se mirent à sa recherche dans toutes les directions ; on le crut mort : on alla à la Morgue voir si son cadavre y serait apporté... Il ne s'était pas tué, mais avait repris sa course fatale. Il passa une première nuit couché dans un champ, sur une meule de paille, dans un état de complète insensibilité. Au matin, il se trouva près de Sceaux, se laissa choir dans un fossé où il s'endormit jusqu'au soir, à demi mort de faim ; enfin il rentra chez lui au milieu de la nuit suivante. La crise, cette fois, avait été si violente qu'elle parut devoir produire la guérison. « J'ai, écrivit-il, essuyé de terribles rafales ; mon vaisseau a craqué horriblement, mais s'est enfin relevé ; il vogue à présent passablement. » La *Symphonie fantastique* était écrite ; mais, par une imagination assez satanique, il songeait maintenant à faire de cette œuvre, si évidemment inspirée par sa grande passion, une arme pour assurer sa vengeance !

Elle vint tout naturellement, cette vengeance, et ne se fit guère attendre. N'est-il pas vrai que cette aventure, dont tout, jusqu'au moindre détail, est strictement vrai, a été disposée par le hasard des événements avec une habileté dont le romancier le plus adroit eût pu tirer légitime vanité? Harriett Smithson a disparu, mais voici venir un autre personnage qui, à son défaut, va jouer quelque temps le premier rôle.

Parmi les nombreux confidents de Berlioz était le compositeur allemand Ferdinand Hiller, qui plus tard devint un ennemi acharné des tendances avancées et de la « musique de l'avenir ». Ils étaient alors les meilleurs amis du monde. Brillant pianiste (on le vit un jour faire sa partie dans le concerto pour trois claviers de Bach en la compagnie plus qu'honorable de Liszt et de Mendelssohn), Hiller avait obligeamment prêté son concours à Berlioz pour l'un de ses premiers concerts, où il avait donné la première audition en France du *Concerto en mi bémol* de Beethoven. Comme tout Paris, il connaissait, bien entendu, la grande passion shakespearienne : il recevait même de Berlioz des confidences particulières ; on connaît une lettre qui lui fut écrite par celui-ci dans l'hiver 1829-1830, et dont le style est peut-être le plus désespéré de toute cette correspondance romantique.

Hiller était alors, à ce qu'il paraît, du dernier bien avec une jeune et jolie pianiste belge, nommée Camille Moke. Il faut bien dire les noms : tous appartiennent à l'histoire, et c'est le principal intérêt de la petite aventure tragi-comique qui va suivre d'avoir eu pour acteurs des personnages aussi notables. La brillante artiste, alors à son début, devait, sous le nom de Mme Pleyel, devenir, suivant l'expression même de Ber-

lioz, « celle de nos virtuoses la plus célèbre par son talent et ses aventures ». Aventures ! Ce mot a paru à quelqu'un « passablement amer ». Mais comme il ne fait que définir une situation qui fut de notoriété publique, je ne pense pas que Berlioz eut tort de l'employer. M[lle] Moke avait pour chaperon M[me] Moke, un type de mère d'actrice que j'allais qualifier d'extraordinaire, mais qui, au contraire, est très ordinaire. Pour elle, qu'il nous suffise de savoir qu'elle avait une « beauté irritante ».

Passons sur les détails : le plus piquant est que le naïf et sentimental allemand, pensant intéresser sa conquête, lui avait décrit la grande passion de Berlioz pour miss Smithson en ajoutant cet imprudent commentaire : « Ah ! je ne serai pas jaloux de celui-là ! Je suis bien sûr qu'il ne vous aimera jamais. » Pour comble, il avait chargé son ami, qui donnait des leçons de guitare dans un pensionnat de demoiselles où la belle était maîtresse de piano, de lui servir de « postillon d'amour ». On n'a encore pas songé à faire de Berlioz un personnage d'opérette : pourtant cette exposition d'un nouveau « jeu de l'amour » se prêterait heureusement au genre. Bref, ce qui devait arriver arriva : la coquette releva le défi maladroitement jeté, et, n'obtenant pas assez vite la déclaration attendue, eh bien ! elle la fit elle-même. Les deux rivaux, qui n'ont jamais cessé d'être bons amis, sont d'accord sur ce point capital : Hiller, sur un ton d'ironie on ne peut mieux adapté à la circonstance, convient que Camille dit un beau jour carrément à Berlioz qu'elle l'aimait ; quant à celui-ci, parlant par apologue, il se contente d'expliquer qu'après avoir fait le Joseph il se laissa « Putipharder ».

Cette histoire serait banale et ne mériterait même pas

d'être rapportée si elle n'avait eu une continuation qui faillit tourner au tragique. Car, avec Berlioz, tout devenait sérieux. Cet enthousiaste, le plus grand idéaliste de son temps (si par ce mot l'on entend qu'il parait les objets de son attention de vertus trop souvent imaginaires) fut le jouet d'une perpétuelle illusion. Il a perdu Ophélie, il retrouve Ariel, et recommence pour elle les phrases à la mode. A Ferrand, à qui, en février, il affirmait encore l'infini de son autre passion, il écrit maintenant (juillet 1830) : « Tout ce que l'amour a de plus tendre et de plus délicat, je l'ai. Ma ravissante sylphide, mon Ariel, ma vie, paraît m'aimer plus que jamais... Dernièrement, elle était si souffrante, qu'elle croyait mourir ; je la vis pâle, étendue sur un canapé : que nous pleurâmes ! Elle se croyait attaquée de la poitrine ; je pensais que je mourrais avec elle... » Et en octobre : « Je lui ai dit *confidentiellement*, dans l'oreille, après deux baisers dévorants, un embrassement furieux, l'*amour grand et poétique* comme NOUS le concevons. » Elle sait se mettre à l'unisson, et, après l'audition de la *Symphonie fantastique*, ne l'appelle plus que « son cher Lucifer, son beau Satan ».

Berlioz veut épouser !... La mère trouve qu'il n'est pas assez riche. Mais il espère quand même. De grands personnages s'intéressent à ses amours. M. de Noailles a parlé pour lui : cela flatte toujours une mère. Et puis, il vient d'avoir justement cette année le prix de Rome. C'est donc entendu, on les mariera quand il reviendra d'Italie. On l'appelle mon gendre. Il part plein de confiance : séparation déchirante, baisers, pleurs, soupirs et grincements de dents. Le coche n'est pas encore à Melun que déjà l'on ne pense plus à lui. Rien n'est plus amusant que les lettres qu'il écrit à Hiller pendant les

premiers mois de 1831 ; car l'Allemand est rentré dans la place aussitôt. Berlioz prend d'abord un ton de supériorité protectrice. Hiller, cependant, parle à mots couverts d'une surprise à laquelle il fera bien de se préparer, de sacrifice auquel il faudra qu'il se résigne ; mais lui ne veut rien entendre. Il a annoncé ses intentions matrimoniales à son père, sa mère, ses sœurs, qui se réjouissent de l'heureux événement. Il s'étonne pourtant de ne jamais recevoir de lettres de sa fidèle fiancée : il n'y en a pas à son départ de France; pas davantage à son arrivée à Rome : il s'impatiente, il s'inquiète, il part, il veut retourner à Paris. En chemin, il reçoit enfin la lettre si longtemps attendue; mais elle n'est pas d'Ariel, elle est de la mère : la grosse dame lui reproche d'être venu porter le trouble dans sa famille; elle proteste qu'elle ne lui a jamais donné son consentement; elle annonce enfin que sa chère fille en va épouser un autre, et termine en lui conseillant de ne pas se tuer.

Le romantisme a pour une de ses lois principales le mélange du sublime au grotesque. Rien n'est donc plus romantique que les scènes qui suivirent. Le désespoir de Berlioz fut affreux, et il rêva d'une vengeance inouïe : tuer tout le monde d'abord, lui ensuite ! Mais pour exécuter ce tragique projet, il ne trouva rien de mieux que de recourir à un moyen de farce : il se déguisa en femme. Pourtant la violence de sa rage ne s'atténuait pas : elle alla à un tel paroxysme qu'à Gênes il se jeta à la mer, et fut, pendant un quart d'heure, laissé pour mort sur le rivage. Cette crise amena la détente suprême : il renonça à ses projets et se reprit à aimer la vie. Même il y réussit si bien que, pendant le séjour qu'il fit sur les bords de la Médi-

terranée, au soleil d'avril, il goûta, dans la solitude, un bonheur parfait : il a déclaré avoir passé à Nice les vingt plus beaux jours de sa vie. Dénouement heureux s'il en fût !

Nous n'en sommes pourtant pas encore au vrai dénouement : ce n'est qu'une fin d'acte. Profitons de ce que le rideau est baissé pour faire quelques réflexions sur le spectacle. Dans ce drame psychologique, dont l'action intérieure a pour théâtre le cœur de Berlioz, nous avons vu deux femmes régner successivement : l'une, mystérieuse et blonde, d'humeur farouche; l'autre toute d'extérieur et facile à apprivoiser. C'est l'opposition classique du mauvais génie et du bon ange ; et, comme dans tout drame bien fait, il fut un moment où le mauvais génie parut l'emporter.

Berlioz mérite-t-il d'être jugé très sévèrement pour cela? Je laisserais volontiers aux professionnels de la casuistique passionnelle le soin d'en décider. Jusqu'ici, le cas n'a été soumis qu'à l'attention de quelques critiques musicaux : ceux-ci, s'érigeant en moralistes, ont prononcé des arrêts parfois sévères, mais qui pourraient bien être susceptibles d'appel. L'un d'eux prononce que Berlioz fut « coupable » envers Henriette Smithson. Il est vrai que, si les lois en vigueur dans l'ancien pays de Tendre eussent été applicables en 1830, l'artiste n'eût pas échappé à la condamnation. L'on aurait exigé de lui que, fidèle jusqu'au trépas, il poussât des soupirs langoureux en gémissant sur l'éloignement de la cruelle (il en poussa d'ailleurs, on ne peut pas lui reprocher cela !) et se préparât à de nouvelles épreuves pour en achever la conquête. Mais, si romanesques qu'aient été les amours de Berlioz, elles n'ont que peu de rapports avec celles du grand Cyrus, dont

elles se distinguent d'abord par une particularité de quelque valeur, à savoir qu'elles furent vraies.

Le reproche d'infidélité est injuste. Berlioz n'avait-il pas été cruellement repoussé par Henriette Smithson, partie de France sans lui laisser aucun espoir, tandis que lui-même en était venu à la croire indigne de son amour ? Entièrement libre, après une rupture consommée et consentie de part et d'autre, il lui était permis de porter ailleurs ses vœux et sa flamme. Il a qualifié l'aventure une « distraction violente ». Certains, tout en trouvant l'euphémisme agréable, ont préféré « consolation ». C'était, en tout cas, le remède nécessaire, le seul qui pût amener la guérison de la première blessure.

Le véritable mal, il l'a défini, lui, l'enfant du siècle, avec une grande perspicacité : il le nomme le « mal de l'isolement ». Le cœur vide ! la parole sans écho ! Oui, c'était pour lui la souffrance suprême. « Seul, *solo, allein,* dans toutes les langues ce mot sonne bien mal, » écrivait-il au seuil de la vieillesse. Il en aurait pu dire autant dès l'âge de douze ans.

Toute l'histoire psychologique de Berlioz tient en ces mots : il ne put jamais supporter la solitude du cœur.

Un poète a fait de Don Juan un personnage quasi mystique, recherchant dans ses amours successives la satisfaction d'un idéal poursuivi avec passion, mais toujours inassouvi. Berlioz ne fut pas un Don Juan : tant que l'amour durait en lui, il était fidèle, et l'on sait qu'il a donné une preuve assez rare de la persistance de ses sentiments. Il semble pourtant qu'il ait eu quelque chose de ce Don Juan-là. Épris d'amour, plutôt que d'une femme en particulier, quand la flamme venait à s'éteindre, il fallait qu'une autre fût rallumée : la nuit complète eût été pour lui semblable à la mort !

Si la vie de Rome lui fut pénible, ce pourrait bien être parce que le temps de ce séjour fut aussi celui de sa plus grande inaction sentimentale, après les deux violentes secousses qu'il venait de subir. C'est précisément dans la partie de ses *Mémoires* comprenant le voyage en Italie que figure le chapitre où il étudie le mal de l'isolement. Mendelssohn, dans une lettre sans bienveillance dans laquelle il raille ses airs de beau ténébreux, a dit que Berlioz ne voulait pas autre chose que plaire aux dames et se marier. Il se trompait s'il croyait que cette attitude avait pour cause une recherche d'effet, un calcul, s'il voulait dire que Berlioz manœuvrait en vue d'un beau mariage : sa vie entière témoigne qu'il ne visait aucunement à ce but. Mais il cherchait l'âme sœur. Mendelssohn lui-même a eu la perspicacité de s'en apercevoir.

Il ne la trouva pas en Italie. A un ami avec qui il échangeait des confidences de jeune homme, il écrit ces mots péremptoires : «... Si j'ai trouvé quelque âme romaine, qui, etc., etc.?... *Non.* » On a tiré d'une de ses lettres à Mme Horace Vernet des conclusions aussi inattendues qu'invraisemblables : s'il eut plaisir à fréquenter les réunions auxquelles la présence de Mlle Louise Vernet donnait un grand attrait, il ne s'en suit aucunement qu'il ait rêvé une alliance avec cette belle et aimable personne, que bien d'autres admirèrent : le seul fait qu'il fit tout son possible pour abréger le temps qu'il devait passer en Italie est une preuve surabondante qu'il n'y était retenu par aucune chaîne. Et nous savons déjà qu'à son retour il refusa de s'associer aux combinaisons d'un mariage riche imaginées par sa famille.

La vérité est que, du jour où c'en fut fini avec Camille Moke, il fut repris irrésistiblement par Henriette Smith-

son. C'est au lendemain du bienfaisant séjour de Nice, pendant le voyage qu'il fait pour rentrer à Rome, qu'en cheminant il griffonne sur son portefeuille le poème de *Lelio,* où il invoque avec un accent désespérément passionné « cette Juliette, cette Ophélie que son cœur adore ». *Lelio,* en tant qu'œuvre musicale, ne compte pas parmi les meilleures productions de Berlioz ; mais c'est un document, une confidence au travers de laquelle nous découvrons clairement son état d'âme. Or, il en apparaît qu'il n'avait pas un instant cessé d'aimer miss Smithson.

Le monodrame de *Lelio* était destiné à servir d'épilogue à la *Symphonie fantastique,* œuvre qui elle-même fut inspirée par la passion shakespearienne née aux représentations anglaises de 1827. Je sais qu'on a contesté la part exclusive qu'eut miss Smithson à cette conception. M. Edmond Hippeau, le premier écrivain qui ait cherché pour la biographie de Berlioz des documents autres que ceux que fournissent les *Mémoires* — ce qui est assurément très méritoire — a, dans son ardeur à trouver du nouveau, certainement dépassé le but lorsqu'il a prétendu que la *Symphonie fantastique,* entreprise en l'honneur d'Henriette, fut achevée pour Camille, que celle-ci en reçut le premier hommage, et qu'enfin l'œuvre revint à sa destination primitive en suivant la fluctuation des événements. Et comme, en notre plaisant pays de France, ces sortes de propos sont toujours bien accueillis, celui-ci eut grand succès et devint article de foi. Une homme d'esprit qualifia la symphonie « musique à feux tournants ».

Il n'y a pas un mot de vrai dans ces belles histoires. Les dates, inexorables, vont nous le dire.

La conception de la *Symphonie fantastique* remonte

aux premiers mois de 1830 : Berlioz en parle dans des lettres du 2 et du 6 février ; dans la dernière, il écrit ; « Je l'ai toute dans la tête. »

La première lettre où il est parlé de la rupture est du 16 avril. Il y est dit aussi au sujet de la symphonie : « Je viens d'en écrire la dernière note. »

Ce n'est qu'à partir du 24 juillet suivant, trois mois après, qu'il est question de Camille dans la correspondance.

Le mois de mai, notamment, avait été consacré à la préparation d'une exécution (qui ne put pas avoir lieu) à laquelle toute préoccupation relative à Camille était étrangère. Au contraire, le compositeur « conspirait » alors pour attirer « la malheureuse » au concert où devait avoir lieu cette première audition. Il avait introduit dans son programme une phrase insultante à l'adresse de celle qui avait été son inspiratrice et dont maintenant il proclamait la déchéance, — de sorte que l'œuvre d'amour était devenue œuvre de vengeance et de haine. Mais cette transformation, subtilité d'une imagination souffrante, est le seul changement de destination que Berlioz ait songé à apporter à son œuvre : quelle qu'en fût la signification dans son esprit, c'est toujours Henriette Smithson qui représente « l'idée fixe ».

Quant à Camille Moke, la *Symphonie fantastique* ne lui doit pas une seule note.

Il est vrai cependant que cette œuvre, colossale confidence d'amour, eut, dans une de ses parties, une autre inspiratrice que miss Smithson. Mais ce n'est pas celle que l'on a dit.

Il y a dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare un trait de caractère bien humain : Roméo était amoureux avant

d'avoir rencontré Juliette; déjà près de la moitié du drame s'est accomplie que Mercutio, le croyant toujours sous l'influence de sa première passion, s'écrie : « Cette Rosaline au visage pâle et au cœur de marbre le tourmente à tel point qu'il en deviendra fou. »

Berlioz avait eu aussi sa Rosaline : nous la connaissons ; c'est la belle Estelle aux brodequins roses de Meylan. Or, lorsqu'au début de la *Symphonie fantastique* il voulut peindre « ce malaise de l'âme, ce vague des passions, ces mélancolies, ces joies sans sujet qu'il éprouva avant d'avoir vu celle qu'il aime », de même que Roméo promenait ses langueurs à travers les rues de Vérone en songeant à une autre qu'à Juliette, de même c'est en évoquant la pensée de ses premiers frissons d'amour dans le grandiose et riant Dauphiné qu'il trouva l'impression qui convenait. Il reprit le chant de la romance composée à douze ans, sur des vers de Florian, qui se représenta humblement à sa pensée. « Elle me sembla, continue-t-il, convenir à l'expression de cette tristesse accablante d'un jeune cœur qu'un amour sans espoir commence à torturer, et je l'accueillis. C'est la mélodie que chantent les violons au début du *Largo* de la première partie ; je n'y ai rien changé. » Florian est donc aussi pour quelque chose dans la conception de la *Symphonie fantastique*, ce qui pourra étonner. Mais surtout, ce sont les deux grands amours entre lesquels se partagea sa vie qui eurent la part prépondérante dans l'élaboration de cette œuvre d'art, la plus considérable de sa jeunesse, la plus significative peut-être de son œuvre entier.

C'est en 1832, alors qu'*Antony* faisait fureur à la Porte Saint-Martin, que l'*Episode de la vie d'un artiste* (*Symphonie fantastique* et *Lelio*) fut pour la première fois

exécuté en public dans son intégralité. L'époque était favorable entre toutes : aussi la journée du 9 décembre de cette année-là reste comme une des dates mémorables de la vie de Berlioz. L'audition eut lieu dans la salle du Conservatoire, toute vibrante, depuis cinq ans, de l'enthousiasme provoqué par la révélation des symphonies beethoveniennes. Le parterre devant lequel déclamait Bocage était, comme aux grands jours des fêtes romantiques, plein de ces pâles adolescents aux longs cheveux, qui croyaient fermement qu'il n'y a pas d'autre occupation acceptable sur ce globe que de faire de l'art ; il y avait des mines étranges et farouches, des moustaches en croc, des royales pointues, des cheveux mérovingiens ou taillés en brosse, des pourpoints extravagants, des habits à revers de velours rejetés sur les épaules, comme on en voit dans les lithographies de Deveria. Les femmes descendaient de voiture parées à la mode du temps, avec leurs coiffures à la girafe, leur haut peigne d'écaille, leurs manches à gigot et leurs jupes courtes laissant voir des souliers à cothurne. Parfois la foule s'ouvrait et donnait passage à quelque jeune maître déjà célèbre, virtuose, poète ou romancier. La critique musicale était à son poste, et se préparait à sévir. Mais surtout les regards étaient dirigés vers l'avant-scène où se tenait, en vue de tout le public, celle qui, sans le savoir, était l'héroïne de la journée, en l'honneur de laquelle tout ce monde d'artistes et d'exécutants était rassemblé, et qui allait recevoir à bout portant la formidable déclaration d'amour lancée par un orchestre et un chœur de cent cinquante musiciens.

Berlioz était assis au pupitre des timbales : on apercevait, tout en haut de l'estrade, sa monstrueuse chevelure antédiluvienne, toison hérissée qui se dressait sur

son front comme une forêt primitive sur une roche escarpée. La symphonie commença, « bizarre œuvre de ténèbres, éclairée de loin en loin par une robe de femme d'un blanc sentimental qu'on y voit flotter çà et là, ou par un éclair sulfureux d'ironie. L'une des meilleures parties, celle du moins qui m'a frappée le plus, dit Henri Heine, présent à la fête, est un sabbat de sorciers, où le diable chante la messe, où la musique de l'église catholique est parodiée avec la plus horrible, la plus sanglante bouffonnerie. C'est une farce où tous les serpents que nous portons cachés dans le cœur se redressent en sifflant de plaisir et se mordent la queue dans l'emportement de leur joie. »

On chuchotait dans la salle, en regardant vers l'avant-scène : « C'est miss Smithson, que les actrices françaises ont tant imitée. M. Berlioz est depuis trois ans amoureux fou de cette dame, et c'est à cette passion que nous devons la sauvage symphonie que nous entendons aujourd'hui. » Berlioz, en effet, ne se cachait pas pour regarder sans cesse de son côté, et chaque fois qu'il rencontrait ses yeux, il frappait les timbales comme dans un mouvement de rage.

Il avait supprimé du programme la phrase insultante de la dernière partie : le *Songe d'une nuit de Sabbat* n'était plus qu'un cauchemar ; l'œuvre, dans son ensemble, semblait n'être qu'un cri de passion délirante.

« Miss Smithson, continue le poète, est devenue depuis Mme Berlioz, et son mari s'est fait couper les cheveux. Quand, l'hiver dernier, j'entendis de nouveau sa symphonie, je le vis encore au fond de l'orchestre, à sa place près des timbales ; la belle anglaise était à l'avant-scène, leurs regards se rencontrèrent encore ; mais il ne frappa plus avec autant de rage sur ses timbales. »

C'est ainsi que cette histoire d'amour, intimement liée aux événements littéraires et artistiques les plus considérables des temps romantiques, née au jour où la révélation de Shakespeare sur la scène française pensa amener la destruction des anciennes idoles, ayant subi une de ses péripéties principales en 1830, l'année d'*Hernani*, des journées de juillet, de la composition de la *Symphonie fantastique*, eut enfin son dénouement à la faveur de la première exécution de l'œuvre de Berlioz.

Cette solution ne fut pas immédiate : il s'écoula encore plusieurs mois, il y eut bien des incidents cruels avant que l'union du musicien et de l'actrice fût définitivement consacrée. Ce furent d'abord des méfiances, des reproches, des accusations réciproques : celles-ci tombèrent vite après les explications échangées, et Berlioz, qui avait trop facilement naguère accueilli de faux rapports, put écrire : « Henriette et moi avons été mutuellement calomniés vis-à-vis l'un de l'autre d'une manière infâme. Tout est éclairci. » Mais elle était ruinée et endettée d'une somme considérable, par suite des mauvaises affaires de la troupe anglaise dont elle avait imprudemment assumé la responsabilité : pour comble de malheur, un accident de voiture la retint immobile, au milieu des souffrances, pendant de longues semaines. Puis ce furent les deux familles qui refusèrent leur consentement au mariage : Henriette elle-même se montrait timide et irrésolue, tandis que les ardeurs passionnées de Berlioz semblaient grandir avec les obstacles. Les scènes violentes se multiplient. Un jour, l' « exécrable sœur » d'Henriette déchire un acte civil déjà préparé. « Il y a eu des désespoirs de sa part, raconte-t-il ; il y a eu un reproche de ne pas

l'aimer ; là-dessus je lui ai répondu de guerre lasse en m'empoisonnant à ses yeux. Cris affreux d'Henriette !... Désespoir sublime !... rires atroces de ma part !... désir de revivre en voyant ses terribles protestations d'amour !... émétique !... ipécacuana ! vomissements de deux heures !... il n'est resté que deux grains d'opium ; j'ai été malade trois jours et j'ai survécu. Henriette, désespérée, a voulu réparer tout le mal qu'elle venait de me faire, m'a demandé quelles actions je voulais lui dicter, quelle marche elle devait suivre pour fixer enfin notre sort ; je le lui ai indiqué... » Cette fois la résistance est brisée : Henriette se rend, les bans sont publiés ; le mariage est célébré (3 octobre 1833).

« Elle était à moi, je défiais tout », put enfin s'écrier Berlioz !

Les dénouements de théâtre sont les seuls qui donnent l'illusion du définitif. Mais, dans la vie réelle, tout se renouvelle sans fin, et les conclusions les plus heureuses en apparence ont trop souvent des suites qui n'en réalisent guère les espérances. Tel fut le cas, hélas ! pour les amours de Berlioz avec miss Smithson. Sans doute le bonheur sembla d'abord être entré dans la maison. Au lendemain du mariage, Berlioz, écrivant à l'ami qui avait reçu ses confidences de six années, put lui faire amende honorable de tous les soupçons qui lui avaient été suggérés autrefois et rendre pleine justice à l'irréprochable honorabilité de l'épouse. La confiance, puis l'abandon, régnèrent sans trouble. Retirés dans un quartier éloigné du centre de l'activité parisienne, sur le haut de la butte Montmartre, ils vécurent dans une intimité complète, laborieux, pauvres, mais heureux. L'enfant qui naquit dans l'année qui suivit leur union vint naturellement en resserrer les liens.

Pas un instant d'ailleurs ni l'un ni l'autre ne perdit de vue son art : si Henriette, après quelques tentatives dont le résultat ne correspondit point à l'éclat de ses premiers débuts, renonça définitivement au théâtre, du moins ne cessa-t-elle pas d'encourager son mari à poursuivre sa voie, quelque difficulté qu'elle-même y aperçût.

Mais cette bonne entente fut de trop courte durée.

En pouvait-il être autrement ? Lorsqu'il poursuivait passionnément sa chimère, Berlioz avait-il cherché à connaître réellement celle qui en représentait à ses yeux l'apparence ? Etait-ce bien Henriette Smithson qu'il avait aimée ? Non ; dans ses transports irréfléchis, il avait voulu posséder Ophélie, Juliette : maintenant, ô déception, il s'apercevait qu'il n'avait épousé qu'une dame anglaise.

Sa flamme de méridional était contrariée par la froideur de cette fille du nord, *Irische Maid, du wilde, minige Maid,* « fille d'Irlande, sauvage fille d'amour », comme Iseult la blonde. Mais la passion farouche de celle-ci, Henriette Smithson ne la connut que sous forme d'accès de jalousie. Les brèves confidences que Berlioz fait à ce sujet dans le seul chapitre des *Mémoires* qui ait des allures de confession nous apprennent tout ce qu'il nous suffit de savoir. On pourra ajouter des détails, rectifier des dates, toute la vérité n'en reste pas moins contenue dans ces simples paroles :

« Ma femme s'était toujours montrée contraire à mes projets de voyage Une jalousie folle, et à laquelle, pendant longtemps, je n'avais donné aucun sujet, était au fond le motif de son opposition. Je dus donc, pour réaliser mon projet, le tenir secret... Mais je ne partis pas seul, j'avais une compagne de voyage qui, depuis lors,

m'a suivi dans mes diverses excursions. A force d'avoir été accusé, torturé de mille façons, et toujours injustement, ne trouvant plus de paix ni de repos chez moi, un hasard aidant, je finis par prendre les bénéfices d'une position dont je n'avais que les charges...

« A partir de ce jour et après des déchirements aussi longs que douloureux, une séparation à l'amiable eut lieu entre ma femme et moi. Je la vois souvent, mon affection pour elle n'a été en rien altérée, et le triste état de sa santé ne me la rend que plus chère. »

Cette déclaration, cet aveu douloureux et spontané ont donné lieu à des jugements très sévères sur la conduite de Berlioz. Certes la situation fut cruelle. Mais le mari fut-il seul coupable ? Il me revient à la mémoire une page que M. Anatole France écrivit naguère sur *Adolphe* de Benjamin Constant : « Je me suis efforcé, dit-il, d'éprouver à l'égard de cet homme désenamouré une vertueuse antipathie. J'y avais presque réussi quand il m'arriva par grand hasard de causer de ce sujet avec une dame d'infiniment d'esprit, qui fut très belle vers 1840. » La vieille dame qui, étant petite fille, avait vu M. de Constant, long, blanc, se traînant sur des béquilles, et en avait gardé assez mauvaise opinion, dit : « Depuis que j'ai lu son histoire — car *Adolphe*, c'est lui-même, n'est-ce pas ? — je le plains fort et même je l'estime assez. Cette Éléonore l'a rendu fort malheureux. C'était une abominable créature.

« Je répondis à cette dame, continue l'écrivain, que les hommes en jugeaient autrement et qu'ils prenaient parti pour Eléonore contre Adolphe.

« — Parce que ce sont des hypocrites, me répondit la vieille dame. »

Sans doute Henriette Smithson ne mérite pas tant de

sévérité. Elle ne fut pas une abominable créature : elle fut une malheureuse créature, mais aussi elle a rendu Berlioz fort malheureux. Pourquoi vouloir donner tous les torts à celui-ci ? Lisez cette page des souvenirs de M. Legouvé, qui n'était pas homme à peindre un tableau trop chargé en couleurs ; elle montrera ce qu'était devenu l'intérieur de Berlioz après huit ans de mariage :

Miss Smithson était déjà trop âgée pour Berlioz quand il l'avait épousée ; le chagrin précipita pour elle les ravages du temps ; elle vieillit jour à jour au lieu de vieillir année à année ; et malheureusement plus elle vieillissait de visage, plus aussi elle rajeunissait de cœur, plus son amour s'accroissait, s'aigrissait, devenait une torture pour elle et pour lui, si bien qu'une nuit leur jeune enfant, qui couchait dans leur chambre, fut éveillé par de si terribles éclats d'indignation et d'emportement de la part de sa mère, qu'il se jeta à bas de son lit, et courant à elle : « Maman ! maman ! ne fais pas comme Mme Lafarge » !

Comment donc une telle situation pouvait-elle prendre fin, si ce n'est par la séparation ? Elle eut lieu en effet ; mais jamais elle ne constitua du fait de Berlioz un abandon. Il nous avait déjà indiqué d'un mot ce qui fut convenu entre eux ; et voici ce qu'il écrivait à son fils au lendemain de la mort d'Henriette :

« Tu ne sauras jamais ce que nous avons souffert l'un par l'autre, et ce sont ces souffrances mêmes qui nous avaient tant attachés l'un à l'autre. Il m'était aussi impossible de vivre avec elle que de la quitter. »

En effet ; et tandis qu'elle, pauvre âme désolée, s'était résignée à une retraite solitaire, revenant finir sa vie en haut de ce vieux Montmartre qui avait abrité leurs premières amours, lui, bien que toujours lancé dans le tourbillon de la vie, ne cessait pas de venir voir celle pour qui

il avait tout sacrifié, qu'il avait sauvée de la ruine, dont la vie matérielle était maintenant tout à sa merci et à sa charge. Il fit, je pense, tout son devoir vis-à-vis d'elle, ne négligeant rien des obligations, très lourdes, que motivait l'état de sa santé (elle resta presque paralysée pendant dix ans), s'obligeant enfin lui-même à des sacrifices qui ont coûté à l'art des pertes irréparables. Il était auprès d'elle le jour où elle mourut (3 mars 1854). L'histoire est doulourense : le beau rêve d'idéal s'acheva dans la plus attristante réalité. Mais je pense que Berlioz en souffrit assez lui-même pour qu'il soit superflu d'y ajouter la suprême expiation d'un blâme posthume qu'il n'a pas mérité.

Passons rapidement sur les autres épisodes de sa vie sentimentale avant d'arriver au dernier, si émouvant.

La femme qui prit la place d'Henriette, sinon dans son cœur, du moins à ses côtés, nous est peu connue, bien qu'il ait passé plus de vingt ans de sa vie avec elle ; mais ce que nous en savons nous inspire peu de regret de n'en savoir pas davantage.

Après la poésie, la prose !

Par une singulière connexion, chacune des périodes passionnelles de Berlioz correspond à une époque distincte de l'histoire de l'art, dont chaque femme aimée peut être regardée comme un symbole. Estelle, du moins dans la première partie du roman, c'est le sentiment encore vague, profond pourtant, de Chateaubriand. Henriette, c'est le romantisme dans ses aspirations les plus hautes, tandis que Camille était le romantisme échevelé, excessif, vite démodé.

Pour Marie Recio, elle représente l'école du bon sens dans toute son horreur ! !

Deux Dauphinois, comme Berlioz, furent les principaux porte-drapeaux de cette école : Ponsard et Émile Augier. Ce dernier avait déclaré la guerre à la poésie dans une pièce en vers (la clef du sac de nuit... ce machin au fromage... etc.) où était exprimée l'opinion que la femme doit avoir pour idéal essentiel de recoudre elle-même les boutons des redingotes de son mari. Il faut espérer que Marie Recio sut réaliser cet idéal-là : sans cela, elle fut sans excuse ! Chanteuse à la voix aigre et aux douteuses intonations, elle débuta à l'Opéra dans un rôle secondaire, à la fin de 1841, sans pouvoir s'y maintenir. Elle accompagna Berlioz dans les voyages qu'il fit à partir de l'année suivante en Belgique et en Allemagne, sans pouvoir jamais lui prêter un concours efficace. Son talent ne se haussa jamais au delà de l'interprétation des romances de Quidant, Vimeux, Thys et Labarre, qui furent ses principaux succès. Berlioz l'épousa quelque temps après la mort de sa femme légitime (encore un grief que lui ont fait nos moralistes, auxquels je me permettrai d'objecter que la régularisation d'une situation fausse, qui n'était un secret pour personne, ne constitue peut-être pas un très grave scandale, que c'eût été plutôt sa continuation qui l'eût formé). Elle vécut avec lui jusqu'en 1862, époque où l'auteur des *Troyens* devint pour la seconde fois veuf.

Dire que cette union le rendit vraiment heureux serait sans doute excessif. Dès leur premier voyage en commun, il s'efforçait déjà de la perdre en route ! Mais la dame avait l'art de se cramponner, et elle était femme de tête ; elle n'eut pas besoin des cailloux blancs du Petit Poucet pour retrouver son chemin et reprendre possession de l'infidèle. Les quelques lettres que nous avons lues d'elle nous la montrent surtout occupée

d'intérêts, plaçant des billets de concerts, et s'exprimant sans bienveillance sur les confrères de son mari. Celui-ci en fut souvent excédé. « Mon intérieur est fatigant, irritant, presque impossible, écrivait-il en 1860. Il n'y a pas de jour ou pas d'heure où je ne sois prêt à risquer ma vie, à prendre les déterminations les plus violentes. Je vis en pensée, en affections immenses, loin de chez moi... » Le pauvre grand homme n'eut jamais le calme et la tranquillité dans sa maison.

M. Legouvé a raconté un trait qui nous fait voir l'âme de Mlle Recio sous un aspect que nous ne pensons pas exagérer en le qualifiant de hideux. Il dit qu'au temps où la première femme de Berlioz vivait retirée, elle eut l'effronterie de se présenter chez elle pour y jouer une scène de sa façon. « Madame Berlioz? demanda-t-elle en entrant. — C'est moi, répondit Henriette. — Non, c'est moi. — Pardon, je suis Mme Berlioz. — Non, ce n'est pas vous... » Explications, esbrouffe, sortie de la cabotine satisfaite de son « effet ». M. Legouvé ne nous avait pas accoutumés à des scènes de cette force : celle-ci eût figuré sans désavantage dans une comédie de l'ancien Théâtre libre. J'en suis presque à me demander si, confiant dans les grâces souriantes de son style pour atténuer la cruauté d'un pareil tableau, il n'a pas un peu exagéré ici. De fait, sans douter de la sincérité de son témoignage, et tout en sachant bien qu'il fut pour Berlioz, dans la vie comme après la mort, un ami fidèle et dévoué, je croirais volontiers qu'en plusieurs parties du chapitre qu'il lui a consacré dans ses *Soixante ans de souvenirs*, il a trop cédé aux habitudes de développements fantaisistes qui étaient dans sa manière littéraire : s'il fallait soumettre ses récits à la même sévère critique qu'on a parfois appliquée aux

Mémoires de Berlioz, il est maint détail qui ne tiendrait pas devant la confrontation avec des documents dont la certitude est établie. Nous a-t-il donné une idée exacte de l'artiste lorsqu'il le représente comme « un Desgrieux éternel, un Desgrieux qui change souvent de Manon »? Et pouvons-nous l'en croire sur parole lorsqu'il raconte l'histoire des multiples infidélités dont la première femme eut à souffrir, et dont les preuves étaient découvertes, toujours tardivement, soit dans des articles, soit dans des tiroirs indiscrètement ouverts? Je crois, pour ma part, que s'il doit subsister quelque chose de ces assertions, il n'y faut voir qu'un écho des plaintes de Mme Berlioz, provoquées par « cette jalousie folle » à laquelle le mari affirme n'avoir pendant longtemps donné aucun sujet, — et nous n'avons aucune raison de l'en démentir.

Non : Berlioz, si facile aux confidences, n'était pas l'homme aux amours passagères qu'on prétend nous montrer ici. Si cela était, *il nous l'aurait dit!*... Pour une « distraction violente » qu'il eut un jour, l'on sait quel bruit il a fait, avec quelle insistance il a réclamé le mariage! L'amour était pour lui chose sérieuse, et il ne badinait pas avec lui. La moindre aventure prenait de l'importance à ses yeux. Voici un épisode curieux de ses amours avec miss Smithson : c'était au moment des dernières indécisions de celle-ci, plus difficiles à vaincre que n'eût été une résolution véritable. Une jeune fille de dix-huit ans, persécutée, exaltée, belle, vint, à proprement parler, se jeter dans ses bras et lui proposa de partir avec lui (c'était l'époque où, conformément au règlement du concours de Rome, il aurait dû voyager en Allemagne). Il sut habilement profiter de cet avantage inattendu, et déclara à Henriette que, si elle ne se

décidait pas sur l'heure, ils s'en iraient ensemble. « Si elle m'aime, je tordrai mon cœur pour en exprimer un reste d'amour », disait-il. La menace ayant produit son effet, la jeune fille s'en alla seule ; il est évident qu'ils ne se revirent jamais.

Voici encore un épisode d'amour, triste et discret, mystérieux même, car le nom de celle qui en fut la mélancolique héroïne n'a jamais été connu : il prend sa place, dans l'ordre chronologique, quelque temps après la mort de la seconde femme, alors que Berlioz entendait « cet affreux duo chanté à son oreille par l'isolement et l'ennui... » Le récit tient tout entier dans deux fragments de lettres, ainsi qu'un paragraphe des *Souvenirs* de M. Legouvé, et les trois documents s'accordent parfaitement, se complètent entre eux. Nous n'y mêlerons rien d'étranger.

« C'est encore d'un amour qu'il s'agit, écrit-il à H. Ferrand le 3 mars 1863. Un amour qui est venu à moi souriant, que je n'ai pas cherché, auquel j'ai résisté même pendant quelque temps. Mais l'isolement où je vis, et cet inexorable besoin de tendresse qui me tue, m'ont vaincu ; je me suis laissé aimer, puis j'ai aimé bien davantage, et une séparation volontaire des deux parts est devenue nécessaire, forcée ; séparation complète, sans compensation, absolue comme la mort... Voilà tout. »

Rapproché de cette confidence, le fragment suivant d'une lettre écrite dix-huit mois plus tard à la princesse Wittgenstein devient singulièrement émouvant :

« Ma promenade favorite, surtout quand il pleut, quand le ciel pleure à flots, est le cimetière Montmartre, voisin de ma demeure. J'y vais souvent, j'y ai beaucoup de relations. J'y ai même dernièrement découvert une

tombe que je ne savais avoir été ni ouverte ni fermée. On était morte depuis six mois et on n'avait pas voulu ou pu me faire savoir que l'on mourait; on avait vingt-six ans, on était belle, on écrivait comme un ange; j'avais, nous avions consenti par prudence à ne plus nous voir, à ne plus nous écrire, à vivre absolument séparés. Est-ce là un effort? Nous nous sommes aperçus de loin un soir dans un théâtre, un signe de tête... ce fut tout... on mourait déjà et je l'ignorais... six semaines après, on était morte... je l'ai aussi ignoré. Six mois après seulement... Assez, assez. »

C'est à ce même épisode d'amour crépusculaire que se rapporte la confidence faite à Legouvé à Bade. Il rencontre un matin Berlioz dans la forêt; celui-ci a le visage encore plus ravagé qu'à l'ordinaire; il tend une lettre à son ami. Celui-ci s'étonne de sa tristesse : « Cette lettre part d'une femme supérieure, déclare-t-il; de plus, elle est pleine de tendresse et de passion. Qu'y a-t-il donc ?

« Il y a que j'ai soixante ans! » réplique Berlioz d'un accent désespéré.

Voilà de quelle manière Berlioz entendait ce qu'en d'autres temps on appelait le « plaisir d'amour ! »

Toujours l'isolement! Le mal dont son cœur avait cruellement souffert dès le jour de son premier éveil devint insupportable au moment de sa vie où l'heure inexorable de la vieillesse sonna. Pourtant ce cœur, resté jeune éternellement, avait encore besoin de son indispensable aliment de tendresse et d'amour.

Il fut donné à Berlioz d'avoir cette consolation suprême. Un rayon de soleil printanier vint percer l'ombre qui allait l'environner; la chimère (du moins

il put le croire) se laissa dompter et obéit à sa voix. Le roman de sa vie, si désespéré par ailleurs, s'acheva dans la paix d'un bienfaisant sourire.

Le dernier chapitre de son histoire sentimentale commence avec l'automne de 1864. Il allait avoir soixante et un ans. Il se mourait d'ennui, seul dans ce grand Paris d'où tout ce qui lui restait d'amis, profitant des derniers beaux jours, était absent. Il n'y tint plus, et partit pour aller revoir son beau Dauphiné. C'est là qu'en expliquant Virgile il avait ressenti ses premières impressions de poésie : aujourd'hui, il était l'auteur des *Troyens*. Il revint à Meylan. L'aspect de ces lieux aimés, dans les mélancolies de l'automne, évocatrices des vieux souvenirs, réveilla avec une acuité singulière ses sentiments d'autrefois, provoquant une irrésistible explosion de passion rétrospective.

Estelle, plus âgée que lui de six années, avait donc soixante-sept ans en 1864. Epouse, mère, veuve, maintenant grand'mère, elle avait passé dans de petites villes du Dauphiné sa vie monotone de dame bourgeoise, traversée par les joies et les chagrins inséparables de toute vie humaine, celle surtout qui ne s'absorbe pas dans un égoïsme solitaire. Elle s'appelait Mme Fornier, et habitait maintenant Lyon. Ce fut là que Berlioz alla la voir.

Retracerons-nous l'entrevue de ces deux vieillards se retrouvant pour la première fois en présence après cinquante années ? Non : Berlioz a fait ce récit, il faut le lire dans son œuvre même et n'y rien toucher ; en retrancher la moindre chose serait le profaner. Les ironistes riront sans doute, et trouveront bouffonnes ces amours séniles ; ils seront imités par ceux pour qui le cœur n'est qu'un viscère, et les gens raisonnables

leur donneront raison. Mais j'en sais d'autres qui ne songent pas à rire, et ne cachent pas l'émotion que leur cause cette situation, peu commune, certes, peut-être unique dans la vie réelle, mais qui mit en jeu des sentiments élevés et profonds, montrant à découvert à quel point fut inextinguible le besoin d'aimer et d'être aimé qui n'abandonna Berlioz qu'avec son dernier souffle.

Lui-même a cherché à présenter sa défense, puisqu'il en était besoin, auprès de ceux à qui il en avait fait confidence. On trouve dans ses lettres à la princesse Wittgenstein des indications très explicites sur ce qu'il ressentait et ce qu'il espérait :

« Vous-même, lui écrit-il, peut-être riez de la multitude de mes affections. Celle-là est unique dans son genre ; elle persiste à travers d'autres passions différentes. La beauté n'en est plus la cause ; mais ce passé qui me saisit le cœur autrefois, dans mon enfance, ne l'a plus quitté, et plus je m'éloigne de lui, plus l'arrachement est atroce. » Cela est écrit le 9 octobre 1864, quinze jours environ après l'entrevue de Lyon.

« C'est, dit-il un autre jour, mon enfance, ma jeunesse, mes premières impressions, mon sentiment de l'infini, qui revivent tout entiers... Je l'aime comme si elle était jeune et belle. » (23 avril 1865.)

« Sans doute, la grandeur étrange de mes sentiments l'étonne, mais elle les comprend jusqu'à un certain point. Mais quoi ! l'enfant de douze ans qui l'aima si terriblement n'inspira rien et ne pouvait rien inspirer à la fille sublime de dix-huit ans qui devinait à peine ses angoisses. Elle n'a point de souvenirs actifs, elle pense comme vous que mon imagination fait beaucoup... Quoi qu'il en soit, je ferai tout au monde pour

ne pas être importun, ni indiscret, ni effrayant ; je serai aussi réservé que possible, et peut-être en viendra-t-elle à se dire un jour, dans le secret de son cœur : « Il serait dommage de ne pas être aimée ainsi. » (19 octobre 1864.)

Enfin, il répond à l'objection que l'on ne peut vivre perpétuellement dans le rêve, et que la vie réelle a des nécessités et des conventions avec lesquelles il faut compter :

« Je ne suis pas sans m'être dit vingt fois tout ce que vous me dites. Je sais parfaitement quelles seraient les conséquences de cette vie à deux, et encore vous ne les déduisez pas toutes. Seulement, je n'ai jamais osé lui dire en propres termes : « l'épouser ? » Non, non, rassurez-vous, j'aime mieux souffrir de l'absence et l'aimer que de voir cet amour couvert des cendres de l'habitude, et aussi de faire partager à *elle* un ridicule que pour ma part je braverais parfaitement. D'ailleurs, sais-je si elle accepterait une telle proposition ? Je ne crois pas. Je ne suis pas pour elle ce qu'elle est pour moi. Un pauvre enfant l'aima, il y a près de quarante-neuf ans ; cet amour a persisté à travers plusieurs autres, il brille, il brûle, quand tous les autres sont éteints ; cela l'étonne, la touche ; *elle respecte* cet incroyable sentiment et sa persistance, mais voilà tout. Que voulez-vous qu'il y ait de plus ? » (30 octobre 1864.)

Par un bonheur inespéré, il se trouva que cette femme fut digne de l'hommage dont elle était l'objet. Ce n'est pas le moins merveilleux de cette histoire merveilleuse. En effet, il l'aimait ; mais *il ne la connaissait pas !* Il n'avait d'elle que le souvenir d'une beauté à peine entrevue ; maintenant, cette beauté avait disparu, et combien n'y avait-il pas de chances pour que

la jolie jeune fille de 1815 fût, en 1864, devenue une vieille dame aux idées étroites et au cœur racorni?

La destinée fut clémente : cette fois, l'illusion de Berlioz n'avait pas été supérieure à la réalité.

Elle eut ce mérite, et il n'est pas mince : elle comprit! Un peu déconcertée et effarée au début (on l'eût été à moins), elle eut bientôt la conscience juste de la situation : avec une bonne grâce souriante et tranquille, elle en sut tirer parti de façon à laisser un peu de joie entrer dans l'âme de son fidèle et tardif adorateur, en restant elle-même au-dessus de tout reproche.

Nous la connaissons bien, cette Estelle en cheveux gris, depuis que nous avons lu les lettres que Berlioz lui écrivit pendant les quatre années que dura ce rêve formé au seuil de la tombe. Les dernières, assombries de part et d'autre par les deuils les plus cruels, sont d'une tristesse inexprimable ; mais il y a dans la première partie de cette correspondance une fraîcheur, une envolée de sentiment, qui fait du document une chose exquise autant que rare. Avec quelle bonne grâce ravissante l'amie lointaine a eu vite apprivoisé ce lion amoureux qui, de lui-même, rentre ses griffes! Il lui obéit en tout; il est timide devant elle comme un enfant. D'ailleurs, n'a-t-il pas toujours douze ans? Certes il a passé par bien des épreuves durant sa vie; mais, en présence d'Estelle, il semble n'avoir pas changé depuis la première fois qu'il la vit. Il rapporte à elle toute son existence passée; c'est elle, il le dit avec conviction, qui a été son unique inspiratrice! « Bien des passages de mes anciens ouvrages, dans *Harold en Italie* et dans la *Symphonie fantastique*, furent en réalité, lui écrit-il, dictés par mes souvenirs

de l'étoile, de la douce étoile bleue qu'illumine le matin de ma vie. » Et ailleurs : « Quel malheur que vous ne sachiez pas la musique ! Je vous écrirais certaines phrases parlantes que votre souvenir m'a dictées, il y a bien longtemps, à des époques où, certes, vous étiez loin de songer à moi. » Et le thème qu'il note ici est celui de la scène d'amour de *Roméo et Juliette*. Ainsi, même ce qu'il y a de plus shakespearien dans son œuvre, c'est maintenant à la seule *Stella montis* qu'il prétend le devoir !

Ce sentiment fait l'unité de sa vie. A douze ans, il était déjà un homme ; maintenant qu'il en a soixante et plus, il est toujours un enfant. Il a des candeurs de novice ; il redevient naïf, lui !!! Il tressaille comme Chérubin à la moindre espérance, à la plus humble pensée d'amour.

Un jour, il attendait une lettre avec impatience : il entre dans son cabinet de travail et reconnaît la main qui a tracé la suscription. « Vous croyez peut-être, écrit-il en la remerciant, que je me suis élancé pour m'emparer de la lettre ; eh bien, au contraire, je suis rentré dans ma chambre où j'ai fait à grands pas je ne sais combien de tours, en me disant : il y a une lettre ! il y a une lettre ! Puis enfin, je suis revenu, je l'ai lue, je l'ai dévorée, je vous ai adressé mille expressions de reconnaissance. »

Une autre fois, ne voulant pas être importun en écrivant continuellement, il envoie de Paris à Genève un beau bouquet de violettes, *sans phrases*. « Cela, dit-il, m'a fait un bien infini. »

Ou bien c'est elle qui, au milieu des tracas que lui cause le mariage d'un de ses fils, a eu la bonne pensée de lui envoyer une lettre de faire-part dont l'adresse

est de sa main. « Cela a suffi pour me faire planer pendant vingt-quatre heures bien au-dessus de nuages. Elle avait pensé à l'exilé ! »

Elle a d'ailleurs un esprit naturel des plus charmants, un cœur d'une bonté angélique. C'est, de tout point, une femme supérieure. Avec quelle mélancolie sereine et résignée elle a répondu à ses premiers aveux :

« Il est des illusions, des rêves, qu'il faut savoir abandonner quand les cheveux blancs sont arrivés, et avec eux le désenchantement de tous sentiments nouveaux, même ceux de l'amitié, qui ne peuvent avoir du charme que lorsqu'ils sont nés de relations suivies et dans les heureux jours de la jeunesse... Vous êtes encore bien jeune par le cœur ; pour moi il n'en est pas ainsi, je suis vieille pour de bon, je ne suis plus bonne à rien qu'à conserver, croyez-le, une large place pour vous dans mon souvenir... »

Mais, bientôt après, elle comprend qu'il faut s'y prendre mieux. Répondant à une lettre où il lui disait d'avoir pitié « des enfants qui ne sont pas raisonnables », elle lui envoie son portrait montrant ce qu'elle est maintenant, une vieille, et y joint ces mots : « Pour leur rendre le calme et la raison, ce qu'il y a de mieux est de les distraire, de leur donner des images. Je prends la liberté de vous en envoyer une qui vous rappellera la réalité du moment et détruira les illusions du passé... »

Elle ne craint pas de parler sévèrement lorsqu'il laisse trop libre cours à des élans passionnés qu'elle veut refréner. Elle lui causa un jour une douleur immense (c'est son expression) en l'obligeant à brûler les lettres qu'elle lui avait écrites (il est vrai que, par

réciprocité, elle garda les siennes). Elle lui disait parfois que ses paroles n'étaient « ni vraies, ni sincères ». Et lui de protester avec véhémence : « Comment! C'eût donc été une comédie! J'aurais fait des phrases comme un vulgaire prosateur... »

Il a pour grande préoccupation de ne pas paraître un fou, comme le croient beaucoup de gens du commun. Il est vrai qu'elle ne s'y trompa pas un seul instant, et ne conçut jamais aucune crainte. Certes il n'est pas fou, si anormal que soit son cas : il est au contraire d'une parfaite lucidité et s'analyse avec clairvoyance ; quant au cas lui-même, c'est une hyperesthésie qui ne constitue pas un état morbide, mais provient de la surabondance d'un sentiment parfaitement normal et naturel. C'est peut-être cette hyperesthésie qui fait le génie. Homme de génie dans son art, Berlioz eut aussi le génie de l'amour.

Jusqu'où allèrent ses espérances? Elles étaient, on l'a vu déjà, assez indécises. On a dit que Berlioz a adressé à Mme Fornier une demande en mariage ; M. Edmond Hippeau a précisé en affirmant qu'elle fut un moment « sur le point de succomber à ses instances ». Il n'apparait pas, d'après la correspondance, que les choses aient été si loin ; du moins, Berlioz a ignoré ces prétendues dispositions de sa vieille amie. Une lettre écrite au retour de la première visite qu'elle ait autorisée (août 1865) est le seul document qui ait directement rapport à ce sujet : il y est dit qu'un regard « sévère et mécontent » suffit « à extirper pour jamais une idée qu'il n'avait même pas exprimée » ; et il ajoute : « Ce n'était pourtant pas ma faute si la chaste ambition de passer avec vous le reste de ma vie s'était glissé dans mon cœur. L'enivrement causé par votre présence l'avait fait

naître... Mais c'est fini. » Et, sur cet accord pris sans amertume, les confidences se poursuivirent pendant trois années encore, toujours tendres et respectueuses de la part de Berlioz, tandis que Mme Fornier s'accoutumait à ces relations affectueuses qui lui avaient paru d'abord si étranges.

N'y trouva-t-elle même pas à la fin quelque joie? Ce n'est porter aucune atteinte à sa mémoire d'honnête femme que d'en admettre l'hypothèse. Peut-être Berlioz l'avait-il devinée lorsqu'il écrivait :

« Peut-être en viendra-t-elle à se dire un jour dans le secret de son cœur : « Il serait dommage de n'être « pas aimée ainsi ! »

Et, elle qui n'était pas une sotte, n'eut-elle pas un sourire attendri, quand elle lut ces mots :

« Je voudrais être plus tard immensément admiré et célèbre, afin de vous rendre chère à mes admirateurs. »

Cette espérance s'est réalisée. Estelle, qui vécut jusqu'en 1877, l'année qui commença par le triomphe définitif de la *Damnation de Faust*, a su, avant de mourir, que la gloire de Berlioz n'était plus un vain rêve.

Or, il avait raison ; il l'a rendue chère à ses admirateurs. Son idéale figure plane déjà sur l'œuvre, environnée d'un nimbe dont l'éclat rayonnera d'autant plus vif que le recul sera plus lointain. Nous qui, si nous l'avions connue, n'aurions vu en elle qu'une vieille femme pareille à nos grand'mères, nous avons peine encore à en dégager l'apparence immatérielle. Ce sera l'œuvre des âges futurs de la préciser ; ils verront en elle un bon génie : celui de Berlioz.

Elle incarna pour lui l'idée de l'Éternel féminin.

Dans la multiplicité de ses affections, elle a une place

privilégiée : aimée la première, elle fut la dernière aimée.

Elle avait révélé à l'artiste la Beauté : il en fut si reconnaissant qu'il ne l'oublia jamais.

D'autres femmes ont pu représenter pour lui une époque particulière : elle, arrivant quand son œuvre est accomplie, apparait dégagée de toute ambiance ; elle est le pur idéal.

Grâce à elle, ce dix-neuvième siècle achevé de façon si terre à terre aura donc eu sa Béatrice, fiction d'art en même temps que personnalité vécue. Son symbole sera simple et clair : il n'aura rien de mystique ; la musique qui l'accompagnera ne sera pas celle des extases wagnériennes, égarées dans un au delà inaccessible. Une tendre et douce mélodie de Dalayrac suffirait peut-être à l'exprimer. Mais non, c'est dans l'œuvre de Berlioz même qu'est le chant qui s'accordera le mieux : une phrase des *Troyens,* que Didon chante sur ces vers traduits de Virgile :

« Qui connut la souffrance — ne pourrait voir en vain souffrir. »

Car elle est aussi la Charité. Elle a mêlé la douceur de son sourire aux peines des derniers jours de son ami. Aussi est-ce en toute justice que les *Mémoires* de Berlioz, testament véritable de l'artiste et de l'homme, inscrivent son nom à la dernière ligne, et que le livre se ferme sur une parole de reconnaissance et d'apaisement :

« Stella ! Stella ! je pourrai donc mourir maintenant sans amertume et sans colère ! »

II. — LE MONDE LITTÉRAIRE

Berlioz, né quand « ce siècle avait trois ans », a vécu dans la mêlée romantique à l'époque des plus grandes ardeurs. Voyons donc quelles relations il eut avec ses compagnons de lutte.

Ne parlons pas ici des musiciens : leur tour viendra plus tard. Au reste, le sort de Berlioz fut d'être isolé parmi les musiciens de son temps, tandis qu'il eut ses principales affinités avec les poètes. Cela seul constitue une grande nouveauté. Antérieurement, les musiciens, tenus pour des êtres à part dont « l'art d'agrément » est de ceux dont les gens graves ne savent trop que penser, vivaient relégués dans leur milieu professionnel et ne frayaient guère avec les gens de lettres. Il y eut des exceptions, mais si rares ! Tel Grétry, à qui Voltaire écrivait un jour, avec l'accent du plus vif étonnement : « Vous êtes musicien et vous avez de l'esprit !... » Et c'est à propos de Rameau que Diderot disait : « Les gens de génie ne sont bons qu'à une chose ; passé cela, rien. »

Berlioz a changé cela. Bien plus, il a été, par profession, homme de lettres presque autant que musicien, et beaucoup plus qu'il n'aurait souhaité. L'événement le plus important de sa vie, son amour pour miss Smithson, eut pour première cause occasionnelle son goût de la poésie. Il a constaté que le succès du théâtre anglais fut aidé par les efforts enthousiastes de la nouvelle école littéraire que dirigeaient Victor Hugo, Alexandre Dumas, Alfred de Vigny : ces trois hommes, parallèlement auxquels il livra le bon combat pour l'art, furent ses amis.

Ab Jove principium : commençons par Victor Hugo.

Quand, à l'époque du triomphe posthume de la *Damnation de Faust*, l'on proclamait que Berlioz était le Victor Hugo de la musique, nous, les enthousiastes, étions transportés de joie. C'est que nous comparions la gloire du vieillard auguste avec les tristesses de l'artiste mort à la tâche ; et le rapprochement semblait avoir pour signification principale que le musicien, devenu digne des mêmes hommages, surgissait, de l'ombre où il était plongé naguère, au resplendissement de la plus éclatante apothéose.

Ce n'est sans doute pas dans le même esprit que cette fraternité était constatée à l'époque des premières luttes, mais il est certain que l'on n'avait pas attendu l'année 1877 pour l'affirmer.

Dans l'article biographique que d'Ortigue consacra à son ami au sortir de la première audition complète de la *Symphonie fantastique*, voici ce qu'on pouvait lire, dès 1832 :

« Beethoven en Allemagne, Shakespeare en Angleterre, en France Victor Hugo, tels sont les trois hommes types avec qui le génie de Berlioz sympathise le plus, et vers lesquels il se sent attiré avec le plus de prédilection. »

Peu d'années après, quand eut lieu la première représentation de *Benvenuto Cellini*, qui fut une première d'*Hernani* musicale, — malheureusement avec un autre succès, — Théophile Gautier, écrivait :

« M. Hector Berlioz, réformateur musical, a de grands rapports avec Victor Hugo, réformateur littéraire. » Le critique développe sa pensée en montrant l'analogie des efforts du poète et du musicien en ce qui concerne la liberté du rythme, la richesse de la rime comparée à celle de l'orchestration ; puis il poursuit : « L'horreur

du convenu, du banal et de la petite grâce facile, des concessions au public, distingue également le musicien et le poète, encore pareils par l'amour exclusif de l'art, l'énergie morale et la force de volonté. »

On a dit que Victor Hugo n'aimait pas la musique. Cela peut être, encore que l'on ait sans doute beaucoup exagéré. Il a parlé de Beethoven, qu'il considère comme le représentant essentiel du génie allemand, et dit son impression sur certaines pages de Weber et de Gluck, de façon à faire comprendre qu'il en avait parfaitement le sentiment. Mais il dédaignait Rossini et son école ; et comme on ne pouvait guère entendre autre chose à Paris aux environs de 1830, il avait pris, d'une façon générale, le parti de se dispenser d'aller dans les lieux où l'on faisait de la musique. Il est à peu près certain qu'il n'assista à aucun des concerts de Berlioz ; il en ignorait donc entièrement le génie.

Berlioz eut sur lui au moins cette supériorité : inconnu de lui, il le connaissait. Son enthousiasme, qu'il savait faire partager, ne le cédait en rien à celui de toute cette jeunesse ardente qui avait spontanément pris Hugo pour son chef. « Avez-vous lu *les Orientales,* écrivait-il au commencement de 1829 ? Il y a des milliers de sublimités. » Il mettait en musique la *Chanson des pirates,* « avec accompagnement de tempête », en attendant qu'il empruntât au même livre *Sara la baigneuse* et *la Captive,* dont il a fait une de ses plus pénétrantes mélodies. Il en savait les vers par cœur. Un jour, son maître Lesueur, revenant de l'Académie où il avait entendu amèrement critiquer cette poésie nouvelle, le pria de réciter le morceau qui commence par ces mots : « Toujours lui, lui partout ! » Leur commune admiration pour Napoléon contribua

sans doute à porter leur exaltation au plus haut point : « L'agitation de Lesueur, raconte Berlioz, et son étonnement, en écoutant ces beaux vers, ne peuvent se rendre ; à cette strophe :

« Qu'il est grand, là surtout ! quand, puissance brisée,
« Des porte-clefs anglais misérable risée,
« Au sacre du malheur il retrempe ses droits.

« n'y tenant plus, il s'arrêta ; il sanglotait. »

L'auteur de *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* nomme Berlioz, — auprès de Balzac — comme s'étant fait enrégimenter dans les « tribus » de jeunes artistes qui allèrent applaudir à la première d'*Hernani*. S'il est vrai qu'il prit part à cette manifestation, il y eut quelque mérite, car il traversait à ce moment la crise la plus aiguë de sa passion shakespearienne, et était en plein feu de la *Symphonie fantastique*.

Le même livre, dans le chapitre consacré à *Lucrèce Borgia*, rapporte que Meyerbeer et Berlioz s'étaient amicalement proposés pour faire la musique de la chanson chantée au souper de la princesse Negroni. Mais le directeur de la Porte-Saint-Martin, le légendaire Harel, ne voulait pas de « grands musiciens » qui fissent « de la musique qu'on écouterait et qui distrairait du drame. Je veux, ajouta-t-il noblement, un air qui soit à plat ventre sous les paroles ». Il fut servi à souhait par son chef d'orchestre, Alexandre Piccini. L'idée d'associer la musique au drame en un ensemble homogène n'était pas encore mûre en France. On ne peut que le regretter. Qui sait, au cas où Berlioz aurait été chargé de cette composition, s'il n'eût pas trouvé, pour le dialogue de la chanson d'orgie alternant avec la psalmodie des moines, un de ces contrastes puissants

dont la *Symphonie fantastique,* avec son *Dies iræ* macabre mélangé avec la ronde du Sabbat, nous a laissé une extraordinaire réalisation ?

Plus tard, faisant allusion aux difficultés qui l'empêchaient d'être joué à l'Opéra, Berlioz dit ceci : « Tous les poètes de Paris, depuis Scribe jusqu'à Victor Hugo, m'ont offert des poèmes d'opéra. » Il se vantait peut-être. M. Ch. Malherbe conserve une lettre qu'il écrivait de Rome au poète pour lui demander de transformer *Notre-Dame de Paris* en opéra : or, nous savons que, si cette adaptation fut faite, ce ne fut pas en faveur de Berlioz. Pourtant, s'il ne lui fut pas donné de mettre en musique le poème d'*Esmeralda* (encore les mauvaises langues ont prétendu qu'il était l'auteur du meilleur morceau de la partition signée Louise Bertin ; mais il s'en est toujours énergiquement défendu), il a, du moins, été intimement mêlé à l'élaboration de cette œuvre, dont l'auteur le chargea de diriger la mise en scène. Et voici une dernière anecdote, empruntée au livre déjà cité, qui nous le montrera tenant sa place dans la société artistique et littéraire de ce temps-là. Il s'agit d'une réception qu'offrirent les Bertin pour donner à quelques privilégiés la primeur du nouvel opéra.

« La soirée fut précédée d'un dîner, dont étaient MM. Victor Hugo, Eugène Delacroix, Rossini, Berlioz, Antony Deschamps, etc. On remarqua que, pendant tout le dîner, M. Rossini appela M. Delacroix Delaroche. MM. de Bourqueney, Lesourd, Alfred de Wailly, Antony Deschamps et une nièce de M. Bertin chantèrent des morceaux de l'opéra, qui furent grandement loués. M. Rossini avait une voix charmante et chantait volontiers ; on le pria de se faire entendre ; il résista. M. et Mme Bertin le pressèrent ; de jolies femmes se mirent

presque à ses pieds ; il répondit qu'il était enroué et absolument incapable de tirer une note de son gosier, sortit presque aussitôt, et, à peine dans l'antichambre, se mit à entonner un air de ses opéras d'une voix claire et retentissante. » Peut-être Rossini aurait-il été plus aimable si le collaborateur musical de Bertin aux *Débats* lui eût été, d'ordinaire, un peu plus favorable...

La politique finit par séparer le poète et le musicien. Une lettre de Berlioz, écrite en 1855, renferme de dures et injustes paroles pour l'exilé. Au reste, s'ils furent frères par le génie, il faut avouer qu'ils n'eurent pas l'un pour l'autre une grande sympathie personnelle. Leurs relations semblent s'être bornées à celles d'une simple courtoisie mondaine. Berlioz écrivit un jour : « Hugo, je le vois rarement, il *trône* trop. » Cela n'empêcha pas le poète de prêter à l'artiste, le cas échéant, le concours de son influence ; Berlioz lui a rendu hommage de reconnaissance en racontant, dans ses *Mémoires*, qu'il lui dut, en 1848, de conserver sa place de Bibliothécaire au Conservatoire : il paraît que l'Administration avait songé à la lui retirer parce qu'étant alors presque constamment absent de Paris et de France il n'en remplissait guère les fonctions. « Heureusement, dit-il, Victor Hugo, alors représentant du peuple, jouissait d'une certaine autorité, malgré son génie ; il intervint et me fit conserver ma modeste place. » Leur fraternité d'art ne fut donc pas un vain mot.

L'on sait qu'après une première entente cordiale et les apparences de la plus vive affection, les poètes de 1830, — *genus irritable* — se divisèrent en plusieurs camps, dont chacun avait un salon pour quartier-général. A la Place Royale où, pour employer l'expression, d'ailleurs juste, de Berlioz, Victor Hugo trônait, fut

opposée la maison d'Alfred de Vigny. C'est à la société qui s'y réunissait que se rallia notre musicien. Il y fut introduit par Brizeux, dont il avait mis en musique, dès 1834, la romance du *Jeune pâtre breton* (chantée par Mlle Falcon à son concert du 23 novembre). Les nombreuses mentions qu'il fait de ces relations dans ses lettres indiquent qu'il y fut intime. Il y allait au bal, et faisait l' « En avant deux » avec Auguste Barbier, autre ami éprouvé. « Nous avons *dansé* tous les deux dernièrement chez Alfred de Vigny, écrit-il en 1840. Que tout ça est ennuyeux ! Il me semble que j'ai cent dix ans. » Au reste, il ne tarit pas d'éloges sur l'œuvre et la personne de son hôte :

« Alfred de Vigny est une rare intelligence et un esprit supérieur que j'admire et que j'aime de toute mon âme. Il publiera dans peu la suite de *Stello*. N'admirez-vous pas le style de son dernier ouvrage, *Servitude et grandeur militaires ?* Comme c'est senti ! comme c'est vrai ! » (*Lettres intimes*, 2 octobre 1835.)

« Faites-moi le plaisir de lire le *Chatterton* d'Alfred de Vigny, » écrit-il encore au lendemain de la première représentation, si disputée, de ce drame. Le poète le nomme en effet parmi ceux qui l'entouraient en ce jour mémorable : « Où étiez-vous, ami, écrivait-il à Brizeux absent, où étiez-vous? quand Auguste Barbier, Berlioz, Antony, et tous mes bons et fidèles amis me serraient sur leur poitrine en pleurant... »

C'est de chez Vigny qu'est sorti *Benvenuto Cellini*. Le poème est signé de deux de ses familiers, Auguste Barbier, déjà cité, et Léon de Wailly. Le premier surtout avait toutes les sympathies de Berlioz. « Barbier, écrit-il à Humbert Ferrand, est un des hommes du monde avec lesquels vous aimeriez le plus à vous trouver. Per-

sonne ne comprend mieux que lui ce qu'il y a de sérieux et de noble dans la mission de l'*artiste.* » (Lettre du 15 avril 1836.) — « Ah ! si vous étiez ici, vous ! Barbier et Léon de Wailly se sont presque chargés de vous remplacer dans un certain sens, car je ne connais personne qui sympathise plus qu'eux avec ma manière d'envisager l'art. » (10 janvier 1835.) Il ne tarit pas d'éloges sur les *Iambes*, dont il a reproduit une strophe bien connue, et fort belle, dans ses *Mémoires,* à propos des journées de juillet 1830.

Bien que, dès l'été 1834, la collaboration de ces deux poètes fut résolue (voy. lettre du 31 août), Berlioz avait rêvé de joindre à leurs noms celui, plus brillant, de de Vigny : il en fut fait mention jusqu'à la veille de la *première* dans les journaux, même dans les lettres de Berlioz : « Le *libretto,* qui, cette fois, sera un *poème,* est d'Alfred de Vigny et Auguste Barbier. » (16 décembre 1835.) Un autre jour, il explique quelle fut la part du poète des *Destinées :* « Alfred de Vigny, le protecteur de l'association, est venu hier passer la journée chez moi ; il a emporté le manuscrit pour revoir attentivement les vers. » (2 octobre 1835.) Effort louable, vraiment digne de deux grands artistes, et qui eût mérité d'être couronné d'un meilleur succès.

Il n'apparaît pas que Berlioz ait jamais eu de relations personnelles avec Lamartine, mais il a toujours parlé de lui sur le ton de la plus vive admiration. « Celui-là comprend toutes les poésies, il est digne d'elles, » écrit-il après avoir cité une de ses strophes. Et encore : « Oh ! que ces vers sont beaux ! Je les ai pris pour une citation de Lamartine. »

Pas davantage on ne voit qu'il ait connu Alfred de Musset. L'on sait d'ailleurs que le poète des *Nuits*

fuyait les coteries littéraires, et, comme *dilettante,* ne fréquentait que le Théâtre Italien : il y avait peu de chances qu'ils se rencontrassent.

Pour Alexandre Dumas, Berlioz en a dit un jour : « C'est un braque écervelé. » Cela n'empêche pas qu'il l'aime beaucoup. Avec sa générosité qui toujours se prodiga sans compter, Dumas fut des premiers à venir en aide à Berlioz et à miss Smithson devenue sa femme : il se souvenait sans doute de l'émotion qu'il avait lui-même ressentie lors des premières représentations du théâtre anglais, et exprimée en des termes que je rappelle : O Shakespeare, merci ! ô Kemble et Smithson, merci ! merci à mon dieu ! merci à mes anges de poésie ! » Il coopéra donc à l'organisation de la soirée que les nouveaux époux donnèrent à leur bénéfice, et où *Antony* figura au programme. C'est évidemment à cette représentation que fait allusion le billet suivant, dont j'ai retrouvé l'original parmi des papiers de Berlioz conservés à la Bibliothèque du Conservatoire :

Mon cher Michel,

Vous savez que j'abandonne complètement mes droits à Berlioz ; ayez donc la bonté de les lui remettre.

A vous,

ALEX. DUMAS.

Un peu plus tard, nous voyons encore l'artiste faire appel à l'influence du romancier : il lui écrit, le 30 octobre 1837 :

Mon cher Dumas, seriez-vous assez bon pour me donner encore un coup d'épaule ? Il s'agit de faire exécuter mon malencontreux *Requiem* dans une cérémonie que motiverait la prise de Constantine. Si le duc d'Orléans voulait, ce serait très aisé. J'irai vous voir pour en causer plus au long...

Leurs amis rêvaient, en ce temps, de les voir collaborer : « Que les portes de l'Opéra s'ouvrent devant Berlioz, écrivait d'Ortigue ; qu'il s'y présente hardiment avec M. Alexandre Dumas, et le nom du musicien deviendra bientôt aussi populaire que celui du poète. » Ce fut encore un espoir déçu. Il n'en faut pas moins rester sur ce mot que Berlioz a écrit dans ses *Mémoires* : « Alexandre Dumas a été pour moi toute sa vie d'une cordialité parfaite. »

Balzac aussi est de ceux dont il parle avec la plus cordiale admiration. « De Balzac, en vingt endroits de son admirable *Comédie humaine*... » — « Balzac et Shakespeare lui-même, ce grand peintre des passions... » Il raconte qu'après le désastre de la *Damnation de Faust* le romancier fut de ceux qui l'engagèrent à aller chercher fortune en Russie ; l'ayant rencontré au coin d'une rue à onze heures du soir, Balzac lui avait dit avec le plus grand sérieux : « Vous en reviendrez avec cent cinquante mille francs ; je connais le pays, vous *ne pouvez pas* en rapporter moins. » Berlioz poursuit : « Ce grand esprit avait la faiblesse de voir partout des fortunes à faire, fortunes qu'il aurait volontiers demandé à un banquier de lui escompter, tant il les croyait assurées. Il ne rêvait que millions, et les innombrables déceptions qu'il a essuyées en ce genre toute sa vie n'ont pu le désabuser sur ce perpétuel mirage. » Il ajoute plaisamment que, si satisfait qu'il fût du résultat de son voyage, *il put* cependant rapporter de Russie beaucoup moins que les cent cinquante mille francs prédits par Balzac !

Dernier et mélancolique souvenir donné au grand romancier par le grand musicien : il écrit en 1859 : « Paris est pour moi un cimetière, ses pavés sont pour

moi des pierres tumulaires. Partout je trouve des souvenirs d'amis ou d'ennemis qui ne sont plus. Là, j'ai rencontré Balzac pour la dernière fois... »

Il est étonnant que l'écrivain n'ait songé à faire aucune place aux concerts de Berlioz dans ses scènes de la vie parisienne dont il promène les personnages aux Italiens, à l'Opéra, au Conservatoire, transcrivant leurs réflexions de mondains à l'audition des opéras de Rossini ou de Meyerbeer et des symphonies de Beethoven. Peut-être Berlioz était-il trop « jeune maître » pour avoir droit à cette consécration. Je me suis demandé si, en imaginant la figure hoffmannesque du musicien Gambara, Balzac n'avait pas cherché à reproduire quelques-uns des traits de l'auteur de la *Symphonie fantastique ;* mais non, il n'y a vraiment aucune ressemblance : la grande raison de n'en pas trouver est que Gambara est un type de fou et d'incapable, évidemment tout différent de l'idée que Balzac avait de Berlioz. Car l'estime que lui témoignait celui-ci était réciproque. Il lui a dédié *Ferragus,* et M. Adolphe Jullien a remarqué judicieusement que la brièveté même de cette dédicace : A Hector Berlioz, témoigne de sa profonde considération ; cette formule très simple est en effet celle qu'il emploie toujours pour les gens dont il admire le génie : Liszt, Lamartine, Hugo, Delacroix, Geoffroy Saint-Hilaire, etc., et contraste avec l'emphase de ses autres dédicaces adressées à des princes ou à de faux grands hommes.

La *Gazette musicale,* fondée en 1834, fut un lieu de rassemblement où se rencontrait une élite d'écrivains et d'artistes. Ce journal n'avait pas seulement pour rédacteurs, à son origine, des musiciens tels que Lesueur, Berton, Berlioz, Liszt, Halévy, Ad. Adam ; il

comptait encore des gens de lettres dont voici les principaux noms : Georges Sand, Balzac, Alexandre Dumas, Jules Janin, Legouvé, Méry. Heureux temps où une revue d'art pouvait réunir un pareil groupement de collaborateurs illustres! Et ce n'était pas un concours purement nominal qu'ils promettaient, mais tous fournirent des articles. Ce fut à la *Gazette musicale* que Balzac donna la primeur de *Gambara*. Berlioz en fut, pendant les années du début, le collaborateur le plus actif; il y remplit un moment les fonctions de rédacteur en chef. Plusieurs des écrivains qui viennent d'être nommés comptèrent parmi ses meilleurs amis.

Il n'a pas été un familier de l'hospitalière maison de Nohant, bien qu'étant de la même société que plusieurs de ceux qui y fréquentaient : Chopin, Liszt, Meyerbeer, Delacroix, Mme Viardot, etc. Cependant, Georges Sand lui a donné un témoigne nullement médiocre d'admiration dans une de ses *Lettres d'un voyageur*, où, opposant le faux artiste à l'artiste vrai, elle le présente comme le type de ce dernier. « Berlioz est un grand compositeur, un homme de génie, un véritable artiste ; et puisqu'il me tombe sous la main, je ne suis pas fâché de te dire ce que c'est qu'un véritable artiste, car je vois que tu ne t'en doutes pas... Berlioz est un artiste. Il est très pauvre, très brave et très fier, etc. » Lui, de son côté, dans une lettre à Chopin, le charge de « mettre aux pieds de Mme Sand ses plus violentes admirations ». Telles sont les seules traces des relations qui ont pu exister entre eux : si lointaines qu'elles fussent, leurs esprits se comprenaient.

Parmi les autres collaborateurs de la *Gazette musicale*, Jules Janin, qu'il n'allait pas tarder à retrouver aux *Débats*, lui donna maintes fois les preuves d'un

dévouement fraternel, et Legouvé fut un de ses plus intimes amis.

Nous avons eu déjà l'occasion de rappeler quelle large place ce dernier lui a faite dans ses *Soixante ans de souvenirs* : j'en rappellerai seulement quelques traits. Leur connaissance commença à l'époque des plus graves difficultés soulevées par les projets de mariage avec miss Smithson ; en une pareille conjoncture, Berlioz avait besoin d'un confident : il promut Legouvé à la dignité de son conseiller ordinaire, et, comme c'était une fonction très occupante et qui pouvait suffire à deux personnes, lui associa Eugène Sue à titre de confesseur adjoint. Cela finit naturellement par des projets d'opéras, — et non moins naturellement ces projets avortèrent : ici, le sujet qui devait être traité par leur triple collaboration était celui des *Brigands* de Schiller.

Legouvé reçut jusqu'à la fin les confidences de Berlioz. Celui-ci était toujours assuré de recevoir le meilleur accueil dans sa maison, où l'on faisait d'excellente musique, dans une intimité à laquelle avaient part des hommes comme Chopin, Liszt, Schœlcher, Sue, etc.

L'on sait avec quel accent d'affectueuse gratitude Berlioz a rapporté dans ses *Mémoires* un service que lui rendit Legouvé : nous ne saurions mieux faire que de mettre en regard la réplique que fit celui-ci ; c'est entre eux deux un assaut de bonne cordialité :

« C'était le plus reconnaissant de tous les hommes, et s'il se souvenait quelquefois du mal, il se souvenait toujours du bien. Hetzel et moi, nous eûmes le plaisir de lui rendre un léger bon office. Il l'écrit dans ses mémoires en lettres d'or comme s'il s'agissait d'une bonne action, et il nous a donné, en remerciements,

cent pour cent de notre argent, comme s'il ne nous l'avait pas remboursé. »

Berlioz a mis en musique, sous le titre général de *Nuits d'été,* une suite de six poésies de Théophile Gautier, qui sont parmi ses meilleures et ont toujours eu les préférences des musiciens. L'on a une lettre écrite par lui au poète pour le prier d'entendre la répétition d'un concert où Duprez devait chanter une de ces mélodies, l'*Absence,* avec accompagnement d'orchestre ; le ton en est cordial ; mais il ne semble pas que ces relations aient eu un caractère plus intime que celui d'une bonne confraternité. En tout cas, Théophile Gautier ne manqua aucune occasion de rendre hommage à Berlioz et à son art ; il lui a fait dans son *Histoire du romantisme* la place à laquelle il a légitimement droit.

Plus personnels, et très amicaux, furent les rapports de Berlioz avec Henri Heine. En sa qualité d'allemand dès longtemps familier avec le grand style de la symphonie, celui-ci fut des premiers, parmi les gens de lettres, qui surent pressentir la véritable importance de son œuvre : il se plut à mèler à ses très justes appréciations une part de ses imaginations fantasques, appelant Berlioz « un rossignol colossal, une alouette de grandeur d'aigle comme il en a existé, dit-on, dans le monde primitif », trouvant à sa musique « quelque chose d'antédiluvien, qui fait songer à de gigantesques espèces de bêtes éteintes, à des mammouths, à de fabuleux empires aux péchés fabuleux » ; ses accents magiques lui rappellent « Babylone, les jardins suspendus de Sémiramis, les merveilles de Ninive, les audacieux édifices de Mizraïm... » Berlioz, qui rapporte lui-même ces éloges dans le chapitre de ses *Mémoires* destiné à donner une idée de la tendance de son

œuvre, se défend de les mériter en disant qu'il est capable aussi de naïveté, — mais il s'en défend faiblement, et je croirais volontiers que la lecture de cette page de *Lutèce* ne lui fut point désagréable. Ces paroles n'étaient point de simples boutades, car Henri Heine se plaisait à citer Berlioz parmi les élus de l'art. A propos de Chopin, qu'il qualifia « le grand poète musical », il écrivit un jour qu'il ne faudrait le nommer qu'en compagnie de « Mozart, Beethoven, Rossini ou Berlioz ». Nous connaissons quelques lettres qui montrent la cordialité de leurs relations, et dans lesquelles Berlioz s'efforce, non sans succès, de mettre son style à l'unisson des finesses ironiques de l'auteur de l'*Intermezzo*. Mais rien ne vaut le mot, empreint à la fois de scepticisme, de sentiment, et d'une mélancolie résignée, par lequel Heine salua Berlioz un jour que, pendant la maladie qui le retint si longtemps cloué sur un lit de douleurs, celui-ci était venu lui faire visite : « Quoi ! Berlioz, vous ne m'avez donc pas oublié ? Toujours original ! »

Henri Heine nous ayant conduits du côté de l'Allemagne, nous en profiterions volontiers pour rechercher si les incursions musicales de Berlioz dans ce pays ne lui ont pas procuré l'occasion de quelques relations littéraires dignes d'être notées. Cela n'apparaît guère, en vérité, à travers ses récits de voyages. Il est pourtant un poète allemand duquel il aurait bien voulu recevoir l'encouragement d'une parole : mais aussi, c'est le plus grand, l'inspirateur de son principal chef-d'œuvre, Gœthe. Quand, dans sa première jeunesse, il eut mis en musique, sur la traduction de Gérard de Nerval (autre romantique de marque), les parties lyriques de *Faust* dont il fit son Œuvre 1 (*Huit scènes de Faust*), son pre-

mier soin fut d'adresser un exemplaire de sa partition au poète, avec une lettre d'hommage. Cette lettre, datée du 10 avril 1829, commence par ce vocatif, qui en dit long sur l'état d'âme de l'écrivain :

MONSEIGNEUR !

Un mois après, Berlioz écrivait à son ami Ferrand : « J'attends tous les jours la réponse de Gœthe, qui m'a fait prévenir qu'il allait m'écrire et qui ne m'écrit pas. Dieu ! quelle impatience j'éprouve à recevoir cette lettre ! »

Il ne la reçut jamais. Voici ce qui s'était passé : Gœthe avait accueilli la partition de ce Français avec une surprise qui tout d'abord n'était pas dénuée de bienveillance. Afin d'avoir l'avis d'un musicien professionnel, il la communiqua à Zelter, en le priant de satisfaire « la curiosité que lui faisait éprouver la vue de ces figures de notes qui paraissaient si étranges et si merveilleuses ». Zelter lui donna cette satisfaction dans une lettre où la musique de Berlioz est appréciée en des termes qui appartiennent plutôt au vocabulaire de l'injure qu'à celui de la critique honnête. Notons que la partition comprenait quelques-uns des morceaux qui ont fait plus tard les plus beaux ornements de la *Damnation de Faust*, — remaniés sans doute, surtout quant à l'orchestration, mais possédant déjà tous leurs éléments musicaux essentiels : la scène des Sylphes, l'Hymne de Pâques, les deux romances de Marguerite, les chansons de Méphistophélès, etc. Ainsi renseigné sur l'avenir réservé au *Faust* de Berlioz, Gœthe n'écrivit pas.

Environ vingt-cinq ans plus tard, et la *Damnation de Faust* étant consacrée en Allemagne, Berlioz put

écrire ces lignes qui renferment un peu de consolation.

« Ce matin, j'ai reçu la visite de Mme d'Arnim, la Bettina de Gœthe, qui venait non pas *me voir*, disait-elle, mais *me regarder*. Elle a soixante-douze ans et bien de l'esprit. »

Il est un autre nom, celui d'un homme qui interpréta *Faust* par son art, non pas mieux dans le sentiment de Gœthe, mais aussi parfaitement dans l'esprit du romantisme français, dont nous ne saurions nous dispenser de faire mention ici : Eugène Delacroix. Leur rôle à tous les deux, dans l'évolution des écoles de 1830, est, en effet, presque identique. Leur génie est égal, et plane au sommet des deux arts en leur siècle ; leurs œuvres mêmes, tableaux et partitions, pourraient être caractérisées et définies presque toujours par les mêmes termes. Le sentiment de l'un est semblable au sentiment de l'autre. Il y a dans les peintures de Delacroix, la *Barque de Dante*, les *Massacres de Chio*, les diverses et puissantes compositions pour *Hamlet*, telles figures aux regards mourants, à l'expression profondément amère ou désolée, telles imaginations funèbres, dont nous retrouvons l'équivalent dans les chants de Roméo seul, ou de Faust, ou dans des épisodes de la *Fantastique* et du *Requiem*. L'incomparable splendeur de l'*Entrée à Constantinople* où la couleur pittoresque des tableaux d'Orient sont les mêmes que celles de la *Fête chez Capulet*, du *Carnaval romain* et de la symphonie d'*Harold*. Il n'est pas jusqu'aux défauts de composition et de métier, frappants pour le connaisseur qui analyse, mais échappant aux profanes que la puissance et la fougue du génie emportent en son tourbillon, qui ne soient les mêmes de part et d'autre.

Une analogie si évidente avait frappé les contempo-

rains : aussi avons-nous déjà trouvé Delacroix et Berlioz réunis, avec Victor Hugo et d'autres personnalités notables, dans les milieux littéraires et artistiques de leur temps.

Pourtant il ne semble pas que des relations vraiment amicales se soient établies entre ces deux hommes qui, suivant une direction parallèle, étaient, par cela même, condamnés sans doute à ne se rencontrer jamais ! N'est-ce pas chose singulière que des esprits de nature si semblable soient condamnés à ne pas se comprendre parce qu'ils s'expriment par des moyens différents ? Le *Journal* d'Eugène Delacroix fait quelques mentions de Berlioz, et c'est sur un ton presque hostile. Sa musique y est traitée d' « héroïque gâchis » ; le peintre se plaint du bruit de ses trompettes, le qualifie lui-même insupportable, parce que dans une soirée de Mme Viardot, où celle-ci a chanté du Gluck, Berlioz s'est « déchaîné » au nom de ce grand style contre les fioritures de la musique italienne, y compris les airs de *Don Giovanni* : or, en musique, Delacroix n'aimait que Mozart, de même qu'en poésie son admiration allait au seul Racine.

Berlioz eut au moins l'avantage d'avouer qu'il ne se connaissait pas en peinture. Il put ainsi s'épargner la peine de dire que le Poussin est bien supérieur à Eugène Delacroix. Il se borna, ayant conscience de leurs affinités, à rendre à celui-ci les bons offices qui pouvaient être en son pouvoir, et l'occasion lui en fut donnée dans une circonstance fort appréciable : étant entré à l'Institut avant lui, il eut pour premier souci de mettre son influence à son service. En décembre 1856, c'est-à-dire quelques mois seulement après sa propre élection, il écrivait à la princesse Wittgenstein, l'amie de Liszt : « Nous allons procéder prochai-

nement à la nomination du successeur de Paul Delaroche ; je pense et j'espère que E. Delacroix réussira cette fois. » Il en fut ainsi. Mais Delacroix ne reconnut guère le bon procédé : quand, un peu plus tard, Berlioz tenta de faire admettre Liszt à titre de membre étranger, il ne trouva plus le même concours. « Delacroix et quelques autres sont passablement indignes, » écrivit-il à la même correspondante. Le peintre avait encore préféré la musique italienne.

En vérité, dans la trinité romantique, Hugo, Delacroix, Berlioz, c'est ce dernier que nous trouvons toujours le plus cordial et le plus dévoué.

Un seul mot, sans bienveillance, est écrit par Berlioz sur son compatriote Stendhal. Il le cite, dans sa description du carnaval de Rome, au nombre des personnages qui s'exhibent au public dans le défilé de la place Navone :

« Et ce petit homme, au ventre arrondi, au sourire malicieux, qui veut avoir l'air grave ?

— C'est un homme d'esprit qui écrit sur les arts d'imagination, c'est le consul de Civita-Vecchia, qui s'est cru obligé par la *fashion* de quitter son poste sur la Méditerranée pour venir se balancer en calèche... il médite en ce moment quelque nouveau chapitre pour son roman de *Rouge et Noir*. »

En note, le narrateur a ajouté ces lignes rageuses :

« M. Beile, ou Bayle, ou Baile, qui a écrit une vie de Rossini sous le pseudonyme de Stendhal, et les plus irritantes stupidités sur la musique, dont il croyait avoir le sentiment. »

C'est qu'il était sans pitié pour les gens de lettres qui cherchent à en imposer par leurs belles phrases. Balzac lui-même n'a pas trouvé grâce à ses yeux. « Quand Balzac écrivait son *Gambara* et tentait l'ana-

lyse technique du *Moïse* de Rossini, écrit-il dans son prologue des *Grotesques de la musique,* quand Gustave Planche osait imprimer son étrange critique de la *Symphonie héroïque,* ils étaient fous tous les deux. Seulement la folie de Balzac était touchante ; il admirait sans comprendre ni sentir, il se croyait enthousiasmé. »

Un autre, presque aussi un compatriote pour Berlioz (le Rhône seul les sépare), avait plus profondément le sentiment de cet art, bien qu'il n'ait pas écrit sur lui : nous voulons parler d'Edgar Quinet. Le violon que, dans sa jeunesse, il portait, avec sa bible, au bout d'un bâton, à travers les chemins de Bresse, et sur lequel plus tard il jouait dans l'intimité les sonates de Mozart et de Beethoven, est resté, avec sa musique, parmi les reliques dont une main pieuse a conservé le dépôt. Ayant reçu, par son éducation, la forte empreinte du génie allemand, il devait mieux que tout autre comprendre la musique de notre symphoniste : il en parle en effet dans plusieurs de ses lettres, citant avec admiration le *Requiem* et l'*Enfance du Christ.* Le compositeur et l'écrivain furent en relations personnelles : Berlioz allait voir Quinet dans son exil à Bruxelles ; il se rappelle à son souvenir et à celui de Mme Quinet dans une lettre à un habitant de cette ville. Ce serait sortir du cadre de cette étude que de chercher à établir un parallèle entre ces deux grands esprits : disons seulement que, malgré des divergences très marquées, il existe entre eux de frappantes analogies. Rien n'est plus intéressant que de comparer les *Mémoires* de l'un avec l'*Histoire de mes idées* de l'autre : on trouve de part et d'autre la même nature sentimentale, et jusqu'à des épisodes presque identiques.

Tels furent, parmi les contemporains célèbres dans

la littérature et les arts, ceux avec lesquels Berlioz fut particulièrement en relations. Complétons ces indications par quelques mots sur ceux, précurseurs ou successeurs, qu'il a connus vieux quand il était jeune, ou jeunes quand il était vieux.

Chateaubriand est le plus notable. Il est évident que Berlioz l'avait lu dès sa première jeunesse, car il en subit une profonde empreinte. Dans la première rédaction de son *Voyage en Italie,* discutant la compétence des peintres, sculpteurs, architectes et graveurs pour décerner le prix de Rome aux musiciens, il s'étonne qu'on ait exclu de leur jury composite les poètes, dont l'art est plus proche du sien ; et ceux qu'il cite comme lui inspirant confiance — trois seulement — sont Chateaubriand, Victor Hugo, Lamartine. Cette influence se révèle fortement dans la conception de la *Symphonie fantastique* et de son programme, dont la première rédaction commençait ainsi : « Un artiste doué d'une imagination vive, se trouvant dans cet état de l'âme que Chateaubriand a si admirablement peint dans *René*... »

En de telles dispositions, et avec son besoin inné de crier ses enthousiasmes, Berlioz dut nécessairement chercher à connaître l'écrivain. Son admiration prit une forme assez particulière : elle se formula en un emprunt d'argent. C'était pour lui faire honneur, « comme au seul homme capable de comprendre » : cet argent, devant payer les frais d'exécution de sa première œuvre, n'avait-il pas pour destination essentielle de servir à la révélation du génie?... Chateaubriand répondit. Il dit qu'il n'avait pas d'argent, et ajouta quelques belles phrases, dont Berlioz dut être content, puisqu'il a reproduit la lettre dans ses *Mémoires*.

Leurs relations ne furent pas bornées à cette simple

correspondance ; on lit en effet dans une lettre de Berlioz à Humbert Ferrand écrite en 1828 : « Je n'ai pas encore revu l'auteur d'*Atala,* il est à la campagne ; je lui parlerai de votre Scène aussitôt que je le verrai. » Là encore il y avait un rêve de collaboration : un poème d'*Atala* à mettre en musique. Comme tant d'autres, celui-ci ne fut pas réalisé.

Une autre collaboration qui lui fut spontanément offerte fut celle de Rouget de Lisle. On sait que, dès 1830, Berlioz avait orchestré *la Marseillaise* en inscrivant devant la ligne de chant ces mots enthousiastes : « *Tout ce qui a une voix, un cœur et du sang dans les veines !* » Rouget de Lisle, à qui il avait dédié cet arrangement, comme à l'auteur *de la musique* et des paroles (ce n'était pas encore le temps où on lui contestait la gloire d'avoir trouvé le chant national : il eût été là pour répondre !) invita le jeune maître à le venir voir pour lui faire « une et peut-être deux propositions » (2 décembre 1830). Mais Berlioz dut s'excuser, étant à la veille de partir pour Rome : il répondit (le 29 décembre), protestant qu' « un de ses rêves d'enthousiasme avait toujours été de connaître personnellement l'auteur de *la Marseillaise* » ; puis il n'y songea plus. Rouget de Lisle mourut sans qu'il l'eût vu jamais. Berlioz apprit plus tard que l'intention du vieillard était de lui proposer un livret d'*Othello,* dont le manuscrit, resté dans ses papiers, existe encore.

Association singulière : Béranger, qui fut le principal protecteur de Rouget de Lisle en ses jours de détresse, compte aussi parmi les *poètes* dont Berlioz a mis les vers en musique. Il a suffi de leur commun enthousiasme pour Napoléon pour réaliser cette collaboration que rien autre n'eût pu motiver. *Le Cinq mai*

fut pendant quelques années, pour Berlioz, une composition favorite ; il l'a souvent fait entendre en Allemagne, et il se louait de l'effet que produisait la dernière strophe :

Wie ? Sterben er ? o Ruhm, wie verwaist bist du !

Il est vrai que sous cette forme il est difficile de reconnaître la muse de l'auteur du *Roi d'Yvetot !* Quant au choix de ces vers, Berlioz s'en est expliqué dans les termes suivants, qui ne dénotent pas une très vive admiration pour son collaborateur :

« Ce sont bien les mauvais vers de Béranger que j'ai pris, parce que le *sentiment* de cette quasi-poésie m'avait semblé musical. Je crois que la musique vous ferait plaisir, malgré les vers... »

Il n'apparaît pas que Béranger et Berlioz se soient jamais vus. Ils ne vivaient pas dans les mêmes milieux.

Quant aux écrivains qui se sont révélés vers le milieu du siècle, celui pour qui Berlioz montra le plus de chaleur fut Gustave Flaubert. Il a éprouvé pour lui une espèce d'admiration qui ne lui était pas coutumière. *Salammbô* surtout le ravit. Il en a célébré les beautés au cours d'un feuilleton musical où cette digression semblait n'avoir que faire : « Déjà j'en rêve la nuit ; je sens mon cœur s'éprendre pour cette mystérieuse fille d'Hamilcar, pour cette vierge divine, prêtresse de Tanit, qui meurt d'horreur et d'amour pour le chef torturé des mercenaires... Je vois tourbillonner ces palais colossaux, toute cette architecture de géants, aux acclamations effrayantes de ces monstrueux sauvages barbouillés de civilisation. Et ces paysans carthaginois qui s'amusent à crucifier des lions !... Revenons à notre petit monde, où l'on ne crucifie pas les lions, mais où

l'on en fait mourir d'ennui, en compagnie de petits chiens... » Ces éloges ne cachaient-ils pas encore une arrière-pensée de collaboration ? On peut non seulement le présumer, mais l'affirmer. Flaubert lui-même a déclaré que Berlioz lui en avait exprimé le désir. Mais sa carrière était finie : c'est à un autre, digne continuateur de ses nobles traditions, qu'est échue la bonne fortune de mettre en musique *Salammbô*.

La mutuelle sympathie de Berlioz et de Flaubert fut encore accrue de leur commune haine des « philistins ». Après le succès de la *Damnation de Faust* en 1877, celui-ci écrivait : « Du vivant de mon ami Berlioz, l'œuvre n'a eu aucun succès, et maintenant le public, l'éternel imbécile nommé *On*, reconnaît, proclame, braille que c'est un homme de génie. Et le bourgeois n'en sera pas plus modeste à la prochaine occasion. » Deux ans plus tard, il disait à Guy de Maupassant : « Connaissez-vous la correspondance de Berlioz ? Je suis en train de la lire. Elle me retape. Il avait de belles rages esthétiques et une jolie haine des bourgeois. Peu de livres sont plus édifiants. » Les deux grands artistes étaient faits pour se comprendre.

Nous ne possédons aucune indication sur les relations que Berlioz put avoir avec les poètes de la génération qui suivit le romantisme : il y a toute apparence qu'il n'en eut aucune.

Quant aux écrivains triomphateurs de l'Ecole du bon sens, je ne sais s'il ne pensait pas un peu à eux lorsqu'il écrivait, dans le dernier chapitre de ses *Mémoires* : « Il est bon de vivre pour adorer le beau, et si nous ne pouvons pas détruire et anéantir le contraire du beau, il faut nous contenter de le mépriser et tâcher de le connaître le moins possible. »

Mais comment eût-il fait pour ignorer des auteurs qui étaient ses propres compatriotes? Il fallut bien qu'il se résignât ; ce ne fut pas sans protester. Nous ne citerons qu'une seule des boutades que lui inspira Ponsard, gloire de Vienne en Dauphiné, qu'il a défini « un demi-poète de beaucoup de talent, *aurea mediocritas.* » Ce sera par ce mot de la fin, inspiré par lui, que nous terminerons cette revue :

« Avez-vous lu le discours poncif de Ponsard ? A-t-on une idée d'un pareil Voltairien provincial, qui, à propos de boite, s'en vient encore aboyer à la gloire de Shakespeare !... Nigaud ! concombre mur ! »

III. — POLITIQUE, PATRIE, RELIGION

L'enfant du siècle, avons-nous dit, avait cette double préoccupation : « Que la gloire était une belle chose, et l'ambition de la guerre aussi ; mais qu'il y en avait une plus belle, qui s'appelait la liberté. »

Berlioz devait être enfant du siècle jusqu'en cela. La gloire, Napoléon en était pour lui l'incarnation radieuse ; quant à la liberté, sa nature d'homme aussi bien que d'artiste en était si passionnément éprise qu'il en eût volontiers poussé le sentiment jusqu'à la révolte.

Napoléon, il apprit à l'admirer dès le berceau. Et quand, venu à Paris, il fut lancé dans le tourbillon de la vie publique, — c'était l'heure où le gigantesque vaincu se consumait sur le rocher de Sainte-Hélène, — il trouva la légende napoléonienne toute formée et adoptée par les esprits généreux : il n'eut qu'à s'y rallier. Partout où l'attiraient ses sympathies il rencontrait les mêmes enthousiasmes ; ceux qui ne les partageaient pas étaient, nécessairement, gens antipathiques à sa

nature. Est-il besoin d'en chercher la preuve en dehors du cercle dans lequel il vécut tout d'abord, celui des maîtres du Conservatoire ? Chérubini fut, dès la première entrevue, sa bête noire : il était de ceux qui n'éprouvaient pour Napoléon qu'une sympathie médiocre. Lesueur, au contraire, avait conservé très vive la religion de celui qui lui avait adressé son hommage en ces termes : « L'Empereur des Français à l'auteur des *Bardes*. » Celui-là fut l'élu du cœur du jeune artiste. « Nous avions, raconte-t-il, la certitude de nous rencontrer à divers points de ralliement, tels que Gluck, Virgile, Napoléon, vers lesquels nos sympathies convergeaient avec une ardeur égale. »

Ce sujet était de ceux grâce auxquels, chez Berlioz, et suivant sa propre expression, la poche de l'enthousiasme crevait facilement. Il a réuni dans un de ses livres une série d'anecdotes ayant pour but de démontrer à la postérité que Napoléon était un grand musicien, — affirmation qui n'a pas été accueillie sans scepticisme. A la veille de son retour d'Italie en France, il avait formé le projet de visiter l'île d'Elbe et la Corse pour « se gorger de souvenirs napoléoniens. J'espère, disait-il, ne pas trouver une belle occasion pour *l'autre île*, car je serais capable de succomber à la tentation. » (A vrai dire, il n'alla ni dans l'une ni dans l'autre...) Un chapitre des *Mémoires*, et des lettres écrites au moment de l'événement, disent l'émotion qu'il éprouva à Florence où il se trouvait inopinement quand eût lieu le service funèbre du fils de Louis-Bonaparte, frère de celui qui devait être Napoléon III :

« Bonaparte !.. il s'appelait ainsi !.. C'était *son* neveu !... presque *son* petit-fils !... mort à vingt ans... et sa mère, arrachant le dernier de ses fils à la hache

des réactions, fuit en Angleterre... La France lui est interdite... la France où luirent pour elle tant d'heureux jours... »

Pourtant, notons ce mot : « Elle fuit la hache des réactions. » Il a sa signification. La haine de la réaction était en effet chez Berlioz un sentiment inné, en politique comme en art. De fait, pour les hommes de son temps, Napoléon, issu de la Révolution dont il avait été le régulateur, adversaire de l'ancien régime, était loin de représenter l'idée d'une réaction monarchique : il n'était qu'un symbole de liberté et d'indépendance, en même temps que de gloire. Et quand vint la première occasion de se souvenir de ces mots et d'en faire une réalité, alors même qu'il ne pouvait pas être question de Napoléon, Berlioz fut encore là. Il était occupé à concourir pour le prix de Rome à l'heure où éclata la révolution de 1830. « Le bruit du canon et de la fusillade a été favorable à mon dernier morceau que j'écrivais alors, » a-t-il dit. Il sortit de loge le 29 juillet, et s'en fut « polissonner » dans Paris, le pistolet au poing, avec la *sainte Canaille,* faisant chanter *la Marseillaise* au peuple et en admirant le puissant effet musical. En Italie, il sympathisait avec des *carbonari;* il fut compagnon de voyage de quelques jeunes gens venus pour prendre part aux soulèvements des provinces italiennes. Hélas ! les uns furent arrêtés et mis en prison ; les autres suivirent les vicissitudes et partagèrent le sort des patriotes de Modène et de Bologne. Telle fut la fin tragique de ces beaux rêves de liberté !

Le Berlioz de ce temps-là avait un tempérament d'émeutier. Il était prêt à faire le coup de feu s'il l'eût fallu, et il ne s'en manqua guère. A l'époque de trou-

bles où il arriva à Rome, les Français, accusés d'être complices des révolutionnaires italiens pour chasser le pape, étaient sérieusement menacés d'un soulèvement des Transteverini qui prétendaient les égorger et brûler l'Académie ; Horace Vernet avait armé les élèves, transformant presque la Villa Médicis en une forteresse. Au reste, comme si c'eût été en France, tout finit par des chansons : les Italiens se bornèrent à composer une tarentelle sur la mort prochaine des Français et à la chanter sous leurs fenêtres. Berlioz, qui n'eût pas mieux demandé que d'être au premier rang des défenseurs, raconte l'événement en terminant par une de ses coutumières boutades : « Ils n'ont pas seulement essayé de mettre le feu à la vieille baraque académique ! Imbéciles ! Qui sait ? je les aurais peut-être aidés... »

Musique nouvelle et liberté : tel était son rêve d'alors. « Faut-il que je sois ici, écrit-il de Rome, pendant qu'à Paris on joue la *Symphonie avec chœurs, Euryanthe* et *Robert*, et pendant que les ouvriers de Lyon s'amusent *comme des diables !* Je me serais peut-être trouvé à Lyon aussi, et j'en aurais pris ma part. » Dans les heures où il broie du noir, le ton change, mais l'idée reste la même : « Je conçois parfaitement tout ce que vous éprouvez de fureur à la vue de ce qui se passe en Europe. Moi-même, qui ne m'y intéresse pas le moins du monde, je me surprends quelquefois à me laisser aller à quelque imprécation. Ah bien, oui, la liberté !.. où est-elle ?.. où fut-elle ?.. où peut-elle être ?.. Dans ce monde de *vers ?* Non, mon cher, l'espèce humaine est trop basse et trop stupide pour que la belle déesse laisse tomber sur elle un divin rayon de ses yeux. »

C'est là une politique d'imagination et de haute fan-

taisie, de sentiment et de rêve : celle avec laquelle, la souffrance ajoutant son aiguillon, les révolutions se sont toujours faites. L'œuvre de l'artiste en subit l'influence, éminemment favorable à la production. Jamais Berlioz ne fut mieux jugé que le jour où, après la première audition de la *Marche hongroise* à Pesth, un Hongrois vint, dans l'exaltation de l'enthousiasme, le saluer de ces mots :

« Ah ! Français... révolutionnaire... savoir faire la musique des révolutions. »

Ce n'est pas seulement la *Marche hongroise* qui méritait cet éloge, mais maintes autres œuvres de Berlioz ont été suggérées par le même sentiment généreux. De même que ses chants d'amour lui furent directement inspirés par les femmes qu'il a aimées, de même l'amour de la liberté lui a dicté plusieurs pages de haute envolée.

L'une de ses premières compositions entendues en public, écrite en 1825 ou 26, est une *Scène héroïque, la Révolution grecque*. Delacroix, plus âgé, génie déjà mûr, allait répondre aux mêmes préoccupations de l'esprit contemporain en peignant le chef-d'œuvre qui a nom *les Massacres de Chio*, et Hugo devait donner à son tour *les Orientales :* Berlioz, encore sur les bancs de l'école, les avait précédés l'un et l'autre ; s'il ne put produire qu'une œuvre imparfaite, qu'il ne jugea pas digne d'être conservée à la postérité, du moins montra-t-il, par le choix seul du sujet, à quelle impulsion il entendait obéir dès son entrée dans la carrière.

Et voici qu'après le cri de l'indépendance grecque il va faire entendre celui de la liberté de l'Irlande, autre peuple opprimé. Dans ses *Mélodies irlandaises* composées sur des traductions de Thomas Moore (encore une

œuvre de sa première jeunesse) figure un *Chant guerrier* au rythme énergique.

N'oublions pas ces champs dont la poussière
Est teinte encore du sang de nos guerriers.
Nous leur devons des pleurs, une prière :
La liberté rayonne à nos foyers.

Au lendemain des journées de juillet 1830, le compositeur eut la surprise de reconnaître ce morceau chanté en chœur par des artistes improvisés qui donnaient un concert en plein air dans la cour du Palais Royal au profit des blessés ; il alla, sans se faire connaître, leur apporter le concours de sa voix. N'était-ce pas le milieu qui convenait essentiellement à une page de semblable inspiration ?

Rappelons l'harmonisation et l'orchestration que, sous le coup de l'enthousiasme ambiant, il écrivit au même moment pour le chant de *la Marseillaise.*

Mais, s'il fut admirateur de l'hymne de Rouget de Lisle, il manifesta un sentiment tout contraire à l'égard de ce qu'on y voulut substituer comme représentation sonore de la monarchie de juillet : *la Parisienne.* Ce chant, dont Casimir Delavigne avait écrit les vers poncifs sur l'air d'une chanson comique alsacienne ou allemande adaptée par Auber, était pourtant en convenance parfaite avec sa destination : la phrase initiale, semblable à une *Marseillaise* qui s'arrête dès le premier pas, est, nous semble-t-il, un symbole très fidèle de cette « meilleure des républiques » qui fut immédiatement changée en un règne vite oublieux de ses origines. Que Berlioz l'ait ou non compris ainsi, toujours est-il qu'il ne lui épargna pas les sarcasmes : dans les quelques lettres où il en parle, on voit accolée au sub-

stantif *Parisienne* l'épithète « ignoble » avec autant d'obstination que Virgile en met à accorder *pius* avec *Eneas !*

Cependant, le régime nouveau avait rétabli des commémorations d'événements nationaux analogues aux fêtes de la première République. Berlioz aurait pu trouver là, et trouva en effet jusqu'à un certain point, le milieu favorable à la réalisation de ses conceptions grandioses. Sa *Scène héroïque* sur la révolution grecque a figuré sur le programme de la fête anniversaire des journées de juillet en 1833, et ne dut sa non-exécution qu'à un de ces vices d'organisation toujours fréquents en semblables circonstances.

Pourtant les exécutions en plein air ne le satisfaisaient guère : il rêvait du Panthéon. Lorsqu'il fit entendre *le Cinq mai* au Conservatoire, il expliqua qu'il avait employé vingt basses à l'unisson parce que ce chant faisait partie d'une vaste composition écrite en vue du Panthéon, et que, faute d'un soliste à la voix assez puissante, il avait cru devoir conserver cette disposition imitée du chœur antique. Il commença vers le même temps la composition d'une *Fête musicale funèbre à la mémoire des hommes illustres de la France*, en sept parties, pour l'exécution de laquelle il lui fallait sept cents musiciens. Plus tard, il eut une idée, moins grandiose, mais non moins heureuse, et qu'il faut regretter qu'il n'ait pas exécutée : il songea à mettre en musique, si *la voix d'en haut* se faisait entendre, une série de petits poèmes sur Jeanne d'Arc, sous la forme d' « une légende populaire, *toute simple* mais *digne*, en une foule de parties ou chansons ».

Il lui fut donné de réaliser une de ces œuvres grandioses qu'il rêvait avec tant d'obstination quand, à l'occasion du dixième anniversaire des journées de 1830 et

de l'inauguration de la colonne de juillet, le gouvernement lui fit commande de sa *Symphonie funèbre et triomphale.* Cette œuvre, écrite à l'origine pour les seuls instruments à vent, fut exécutée, au jour de la fête, par la musique de la Garde nationale renforcée de ce que tout Paris comptait d'instrumentistes. Le corps de musique, en uniforme, — tunique, ceinturon, shako surmonté du légendaire panache — manœuvrait sous le commandement de Berlioz en personne, qui dirigeait avec un sabre ; il marchait à la tête du cortège qui défila tout le long des boulevards en exécutant la Marche funèbre, premier morceau de la symphonie ; quand on fut sur la place, un trombone chanta une oraison funèbre, et, sur le roulement grandissant des tambours, les trompettes, en une claire fanfare dont le *crescendo* faisait songer aux formidables appels du *Tuba mirum*, préparèrent l'explosion finale, proclamant l'apothéose des héros.

Certes, il n'était pas possible que la musique fût associée plus intimement, ni d'une façon plus noble, aux manifestations de la vie populaire.

La *Symphonie funèbre et triomphale* de Berlioz occupe dans l'art musical une place équivalente à celle que tient dans la peinture le tableau de la barricade d'Eugène Delacroix, avec ses farouches et énergiques figures de combattants, et, par-dessus les monuments du vieux Paris, la Liberté, au visage auguste, portant haut le drapeau tricolore. D'aucuns trouveront sans doute que les œuvres d'art pur valent mieux. Sans méconnaître leurs beautés, je me permettrai d'exprimer l'opinion que ces représentations de la vie moderne et nationale, si vibrantes et si hautes, ont droit à une place égale dans le domaine de l'Art.

Et c'est encore à l' « Enfant du siècle » que, pour la dernière fois, il faut recourir pour expliquer cela :

« Les enfants relevèrent la tête et se souvinrent de leurs grands-pères qui en avaient aussi parlé. »

C'est en effet la tradition des grands-pères que Berlioz avait reprise, celle des musiciens de la Révolution. Avant lui, Gossec avait défilé dans les rues de Paris à la tête de la phalange musicale exécutant sa *Marche lugubre* aux funérailles de Mirabeau. Avant lui, Méhul et Lesueur avaient divisé leurs masses musicales en plusieurs chœurs et orchestres dialoguant d'un bout à l'autre d'une salle pour s'unir enfin en un ensemble puissant. Quelle n'eût pas été sa joie s'il lui avait été donné, comme à Gossec pour la fête de l'Être suprême, de diriger une exécution à laquelle prenait part, après avoir répété dans ses sections, tout le peuple de Paris, cinq cent mille exécutants réunis dans le Champ de Mars ! Jamais, dans ses imaginations les plus colossales, Berlioz n'avait osé faire un tel rêve, qui pourtant avait été réalité moins de dix ans avant sa naissance. Bien qu'il ne sût rien de ces histoires, que l'on cachait ou qu'on n'osait rappeler en son temps, il se rattache étroitement, par une influence latente mais continue, à ces grandes et généreuses traditions : tout au moins les œuvres que nous venons d'énumérer, et quelques autres qu'il y ajouta par la suite (*l'Hymne à la France*, qu'on a exécuté au centenaire de Victor Hugo, *l'Impériale*, même le *Te Deum*, à l'allure martiale, inspiré par la gloire de Napoléon) en procèdent par une filière absolument directe.

Par malheur, il vint un moment où, sous la pression d'événements funestes, Berlioz se mit en contradiction avec ses principes naturels.

George Sand avait écrit de lui un jour : « Peut-être bien pense-t-il en secret que tous les peuples de l'univers ne valent pas une gamme chromatique placée à propos. » Ce n'était pas mal le juger.

La Damnation de Faust tomba, l'entraînant lui-même dans une ruine presque complète.

L'échec de son chef-d'œuvre dans sa patrie fut pour Berlioz un événement plus grave que n'eussent été toutes les révolutions politiques. Il conçut, comme Alceste, une effroyable haine pour ceux qu'il en rendit responsables, et finit par étendre cette responsabilité au peuple entier. Il s'expatria presque, alla reconquérir sur la terre étrangère ce que la France lui avait fait perdre, y chercha même le pain quotidien. L'Allemagne, la Russie, l'Angleterre devinrent pour lui de nouvelles patries.

Survint la Révolution de 1848 ; il était alors à Londres, mais ne songea guère à revenir. Il n'était plus l'homme de 1830 : la foi avait disparu ! Tout au contraire l'avènement de la République ne fit que lui causer une nouvelle appréhension. Pour beaucoup de gens de la bourgeoisie, le mot « républicain » était alors à peu près synonyme de coupeur de têtes. Que ses craintes allassent ou non jusque-là, il ne vit dans le changement de régime qu'une nouvelle cause de ruine pour l'art.

Ses lettres, à cette époque, sont d'une incroyable amertume pour tout ce qui touche à la politique et à la société française. En voici une qui en résume le ton : il l'écrivit, le 14 juin 1848, de Londres à l'architecte Duc, son ancien camarade de l'école de Rome. Elle n'a pas été encore imprimée dans les recueils de lettres de Berlioz.

Il faut avoir un drapeau tricolore sur les yeux pour ne pas voir que la musique est morte en France maintenant, et que c'est le dernier des arts dont nos gouvernants voudront s'occuper. On me dit que je boude la France ; non, je ne *boude* pas, le terme est trop léger : je la fuis comme on fuit les pays barbares quand on cherche la civilisation, et ce n'est pas depuis la révolution seulement. Il y a longtemps que j'avais étouffé en moi l'amour de la France et arraché de mon cœur cette sotte habitude de reporter vers elle toutes mes pensées.

Depuis sept ans je vis seulement de ce que mes ouvrages et mes concerts m'ont rapporté chez les étrangers. Sans l'Allemagne, la Bohême, la Hongrie, et surtout la Russie, je serais mort de faim en France mille fois. On me parle de *position* à prendre, de *places* à solliciter. Quelle position, quelles places ? Il n'y en a pas une de vacante... Non, je n'ai rien à faire en France, qu'à y cultiver des amitiés qui me sont bien chères.

Pour ma carrière, j'ai assez tenté, assez souffert, assez attendu ; ce n'est pas là qu'elle se fera. Je n'ai reçu en France que des avances plus ou moins mal déguisées, je n'y ai trouvé qu'une opposition stupide à l'endroit des questions élevées de l'art et de la littérature, et j'ai un mépris indomptable et toujours croissant pour ces idées françaises que les autres peuples ne connaissent seulement pas. Je n'ai trouvé qu'indifférence et dédain sous le dernier gouvernement, je trouverais maintenant de graves préoccupations ajoutées à l'indifférence et au dédain. J'ai écrit trois fois à Louis-Philippe, quand il était roi, pour obtenir de lui une audience, et je n'ai pas seulement reçu une réponse. J'ai écrit à Ledru-Rollin dernièrement, et il a été exactement aussi poli que le roi.

Une autre lettre (du 15 mars 1848) précise quelques-uns de ses griefs.

J'avais depuis longtemps fait mon deuil de la France ; la dernière révolution rend ma détermination plus ferme et plus indispensable. J'avais à lutter, sous l'ancien gouvernement, contre des haines semées par le feuilleton, par l'ineptie de ceux qui gouvernent nos théâtres et l'indifférence du public ; j'aurais, de plus, la foule des grands compositeurs que la

République vient de faire éclore, la musique populaire, philanthropique, nationale et économique.

Il apparaît bien à quelques traits que ce sont-là, parfois, des rodomontades à demi sincères. Même le préjugé de Berlioz contre la République n'est pas tellement ancré qu'il ne puisse écrire des phrases raisonnables, comme celle-ci :

Paris semble un peu se rasséréner. Dieu veuille que cela dure et que l'Assemblée soit une véritable représentation de la nation. Alors, en effet, on pourrait espérer quelque grande chose. (25 avril 1848.)

Mais il perd tout sang-froid lorsqu'il revient à la musique et à sa propre situation. « La France, au point de vue musical, n'est qu'un pays de crétins et de gredins. » (15 mars.) « Les gens qui font semblant de nous gouverner ont décrété l'abaissement et la ruine de la musique, à laquelle, disent-ils, le dernier gouvernement *accordait une faveur* qu'elle ne mérite pas... Ah ! misérables ! je vous défie bien de la ruiner et de l'abaisser ; elle est à terre et exténuée depuis trop longtemps, et là où il n'y à rien, la République perd ses droits. » (28 juillet.) « Personne n'a d'argent pour les nécessités de la vie ; la République a bien à faire d'en dépenser pour le luxe des arts... Cela saute aux yeux. Et une fois que je serai au bout de ce qui me reste, il n'y aura plus pour moi qu'à aller m'asseoir au coin d'une borne et à y mourir de faim comme un chien perdu, ou à me faire sauter la cervelle. » (16 mai.)

Sa place à la Bibliothèque du Conservatoire lui est une cause de préoccupation. C'est à son sujet qu'il a écrit de Londres à Ledru-Rollin, lequel n'a pas répondu. A son retour, il dit à Liszt : « J'ai trouvé en arrivant

dix drôles réunis en commission au Conservatoire et élaborant un projet contenant entre autres galanteries à mon adresse, la suppression de ma place de bibliothécaire. Si le ministre approuve, comme il est presque certain... » Le ministre n'approuva pas : Berlioz a conservé sa place de bibliothécaire jusqu'à sa mort. Même, loin qu'il eût à souffrir de la République de 48, il advint que c'est à elle qu'il a dû son principal avancement : simple conservateur-adjoint jusqu'alors, c'est par arrêté du 27 avril 1850 qu'il fut nommé bibliothécaire, cela d'ailleurs sans aucune intrigue ni faveur, par simple mouvement administratif et hiérarchique, la place s'étant trouvée vacante juste à ce moment par suite du décès du titulaire, Bottée de Toulmon, mort le 23 mars de la même année.

Ce n'est pas tout : il lui fut accordé en 1849, sur les fonds du Ministère des Beaux-Arts, une allocation de 500 francs à titre d' « encouragement comme compositeur ».

Au reste, s'il eut à un moment donné quelque motif de craindre, il put être bientôt rassuré, en voyant avec quel dévouement des hommes amis du pouvoir lui prêtèrent leur concours. Il n'a pas ménagé l'expression de sa gratitude à Victor Hugo, à l'influence de qui il attribue que sa place lui ait été conservée. Et l'on sait par les *Souvenirs* de Legouvé quel touchant témoignage de reconnaissance il a, à la veille de sa mort, donné à Charles Blanc, « honnête et savant ami des arts, frère du célèbre socialiste, » disent les *Mémoires*, qui, directeur des Beaux-Arts en 1848, avait donné à Berlioz, au nom de son gouvernement, la marque d'estime que nous avons rapportée.

C'est d'ailleurs par une cause toute fortuite que le

public a eu tant de confidences au sujet des sentiments antirépublicains de Berlioz : il a commencé ses *Mémoires*, le plus lu de tous ses livres, au moment même où éclatait la révolution de 1848 ; nous savons dans quelle disposition d'esprit il était alors : aux raisons de mécontentement qu'il avait vint s'ajouter la crainte de cette révolution, dans laquelle il ne voulut voir qu'une cause de bouleversement et de ruine pour les arts ; il ne put s'empêcher d'en exprimer sa colère en des parties du récit où ses sorties sollicitent d'autant plus vivement l'attention qu'elles sont étrangères au sujet.

Aussi bien, un sensitif comme lui pouvait-il ne pas ressentir un profond désespoir quand, rentrant dans Paris au lendemain des affreuses journées de juin 1848, il vit tout un quartier de la ville en ruines, considéra la trace des projectiles fratricides trouant le corps du Génie de la Liberté, au sommet de cette colonne de la Bastille à l'inauguration de laquelle il avait prêté naguère l'éclat de ses splendides harmonies ?

Mais si les *Mémoires* eussent été entrepris à un tout autre moment, nous ne saurions rien de ces dispositions, qui furent toutes passagères, ou du moins, cessant d'être spécialisées à une forme de gouvernement, firent place à un sentiment de misanthropie général.

Au reste, malgré ses préventions, Berlioz fut bien obligé de constater que la situation musicale fut identiquement la même après 1848 qu'avant, que la politique n'eut aucune influence sur elle, ni en bien ni en mal ; quant aux hommes, il ne put jamais trouver le moindre reproche direct et fondé à leur adresser. Il advint même que plusieurs de ceux dont il a parlé avec le plus de sympathie et d'estime figurèrent avec honneur dans les rangs de la troupe républicaine. Nous avons eu déjà

à dire quels furent ses sentiments à l'égard de Victor Hugo et de Charles Blanc. Il exprime ailleurs sa confiance en des hommes comme Marie, Schœlcher (un des dilettanti familiers de la maison Legouvé), pour Félix Pyat lui-même. Rappelant en termes chaleureux et reconnaissants un service rendu par l'éditeur Hetzel, il spécifie qu'il a « joué un rôle très honorable dans le gouvernement républicain ». Dans ses séjours à l'étranger, il fréquente dans les sociétés où il rencontre les exilés : Louis Blanc, Edgar Quinet. Il parle sans haine de « ce digne fou de Proudhon »; ne disait-on pas aussi : « Ce fou de Berlioz » ? L'avenir a bien des surprises...

Voici pourtant une lettre dans laquelle il juge à propos de prendre à partie un membre du gouvernement de 1848 et de l'injurier. Il parle d'un « beau concert » qu'on l'a chargé d'organiser et de diriger au Palais de Versailles, et il complète sa relation en disant : « Nous avons eu l'illustre Marrast entouré de sa pléiade de gredins, siégeant aux lieu et place de Louis XV et de sa cour. » J'imagine que, si Marrast est ainsi traité, c'est un peu à cause de la ressemblance de son nom avec celui de Marat. En outre, la lettre où Berlioz parle ainsi est adressée à un comte russe, auquel il était de bon ton de parler ainsi des républicains. Enfin, l'on ne voit pas très bien quelle raison Berlioz avait pour déblatérer ici : il constate qu'on lui a confié la direction d'une de ces grandes exécutions musicales auxquelles il aimait tant présider, cela quatre mois seulement après les sanglantes journées parisiennes ; que pouvait-il souhaiter de mieux ?

Eh bien, non ! Berlioz n'eut pas à se plaindre de la République de 48 : il fallut une préoccupation étrangère à la réalité pour qu'il le crut.

A ce propos, nous ne pouvons taire une observation qui porte plus haut que les soucis journaliers et dépasse l'horizon de sa vie terrestre, mais qui, concernant les destinées de son œuvre et de son génie, ne doit pas être omise :

Berlioz a vécu vingt ans encore, et le sort ne lui fut pas plus clément. Il mourut, et, pendant quelques années, on ne s'occupa guère davantage de lui. Pourtant, le réveil se fit peu à peu, et bientôt sa gloire éclata, radieuse, triomphale.

Or, la République était revenue.

C'est en 1877 qu'eut lieu la révélation définitive de son génie, par *la Damnation de Faust :* c'est dans cette même année que, résistant aux derniers efforts, l'esprit républicain fut décidément vainqueur.

Je ne voudrais pas tirer de cette coïncidence des conclusions excessives : je crois cependant qu'elle n'est pas absolument fortuite, et qu'elle révèle, entre le génie de Berlioz, notre musicien national, et celui de la France nouvelle, des affinités qui n'ont été méconnues d'abord que par un simple malentendu.

Nous voici au second Empire.

Berlioz doit être heureux maintenant : un de ses rêves se trouve enfin réalisé : Napoléon est revenu ! Il écrit plaisamment : « Les paysans comptent ne plus payer d'impôts de longtemps, et fondent de grandes espérances sur les bons conseils que l'Empereur donnera à son neveu. Car on sait à quoi s'en tenir sur cette bourde de la mort de l'Empereur... Ah ! bien, oui, il s'est seulement retiré des affaires... On va aussi s'occuper de la répartition des milliards que Napoléon (le Grand) a rapportés de sa campagne d'Egypte, trésor inépuisable déterré sous la grande Pyramide. » Cette

politique naïve, et qu'il raille agréablement, n'est-elle pas un peu celle de Berlioz ? Hélas ! nous allons trop tôt l'apercevoir !

Il avait fait la connaissance du futur Napoléon III à Londres dans l'hiver qui précéda la Révolution de 1848. Son élection à la présidence de la République lui avait causé une joie dont les lignes précédentes nous apportent le témoignage. Pourtant il n'est pas encore rassuré, et il lui faut attendre au lendemain du 2 décembre pour qu'il puisse écrire : « Sans l'énergie du président de la République, nous en serions à cette heure à nous voir assassiner dans nos maisons. Grâce à lui et à l'armée, nous vivons tranquilles en ce moment. » (Ses amis Hugo, Schœlcher, Quinet, et d'autres, savaient comme on était tranquille alors dans sa maison.)

L'on connaît une lettre (non insérée dans les recueils) qui nous fait connaître avec exactitude sa mentalité du moment. Elle est adressée, à la date du 26 février 1852, au secrétaire intime du Prince Président. On y lit :

Mes sentiments pour le Prince qui a tiré la France et la civilisation de l'affreux bourbier où elles se noyaient se résument dans celui d'une *admiration reconnaissante,* je le supplie d'en être bien convaincu. Certes, il lui importe peu de le savoir, mais vous comprenez que je doive n'être point calomnié auprès de lui sous ce rapport. Mon dévouement au Prince est entièrement dégagé d'intérêt personnel. Je ne m'occupe que de mon art, je n'ai d'autre ambition que de le mettre, lui aussi, hors de l'atteinte des doctrines folles et honteuses qui tendent à en arrêter l'essor...

Toujours des ardeurs de néophyte !

Pourtant, un mot de cette lettre ne laisse pas de nous inquiéter : « Mon dévouement est entièrement dégagé d'intérêt personnel. » Est-ce bien sûr ? Mettons qu'il

s'agit des intérêts supérieurs de l'art, ce qui est vrai, puisque l'œuvre de Berlioz est en jeu ; mais cet intérêt n'est-il pas pour quelque chose dans la confiance témoignée par l'artiste à l'avènement du régime nouveau ? L'on ne peut en douter. Il se rappelait la protection accordée par *le Grand* à Spontini, à Lesueur, et nourrissait l'espérance d'être à son tour l'objet de semblables faveurs.

Quelle désillusion !...

Un de ses premiers soins, après la proclamation de l'Empire, avait été d'élaborer un projet d'organisation de la Chapelle impériale, dont il espérait être nommé le maître. Toujours pratique, il considérait que ce n'est pas la musique qui devait être faite pour la chapelle, mais la chapelle pour la musique ; il proposait donc tout d'abord la démolition de celle des Tuileries et sa reconstruction sur un plus vaste plan, de façon qu'on y pût donner de grandes exécutions. Inutile de dire que rien ne subsista de ces beaux rêves : Auber fut nommé directeur de la Chapelle, et il est à croire que le service qu'il fut appelé à faire en cette qualité ne lui prit pas beaucoup de son temps.

Il avait composé un *Te Deum*, d'allure martiale, inspiré par les souvenirs de Napoléon Ier. Le faire entendre aux cérémonies officielles eût été son rêve ! En 1851, il écrit déjà : « Il s'agit de faire entendre le *Te Deum* à Notre-Dame et d'employer les grands moyens. » Aussitôt l'Empire proclamé : « Le *Te Deum* est en l'air, on en parle ; mais l'Empereur ne veut pas dire un mot. Il renvoie sa décision à trois ou quatre mois. » (Lettre du 19 décembre 1852.) Deux mois plus tard : « J'avais été appelé chez le colonel Fleury, secrétaire et aide de camp de l'Empereur, pour y apprendre

que mon *Te Deum* allait être exécuté. Le colonel se croyait sûr de son fait en me l'annonçant ; mais une intrigue s'ourdissait en même temps au Ministère de l'Intérieur et les hommes officiels, les *vieux*, triomphaient sur toute la ligne. On me parle du Sacre maintenant. Mais je n'y crois plus. » Déjà ! La confiance est si tôt partie ! Et ce n'est pas sans raison, car le *Te Deum* de Berlioz ne fut jamais exécuté dans les cérémonies officielles de l'Empire : sa première audition, en 1855, fut entièrement organisée par l'initiative privée.

Hommage plus direct encore : Berlioz avait composé. pour la distribution des récompenses de l'Exposition de 1855, une cantate : l'*Impériale*, vraiment grande et de fière allure. Douze cents musiciens l'interprétèrent sous sa direction. Mais la musique comptait pour si peu, aux yeux des autorités, qu'on avait réservé à cette masse d'exécutants une place d'où il lui fut impossible d'être entendue, et qu'au plus bel endroit on vint interrompre Berlioz et lui donner l'ordre d'arrêter l'orchestre parce que le prince avait son discours à prononcer et que la musique durait trop longtemps.

La grande œuvre de Berlioz en ce temps-là, c'est *les Troyens*. Il se souvenait que *la Vestale* avait dû à l'ordre exprès de Napoléon d'être mise en scène à l'Opéra. Son chef-d'œuvre, rencontrant dès le premier pas les mêmes obstacles, allait-il avoir la même protection ? Il l'espéra quelque temps.

Ce fut la désillusion suprême !

Pendant six années, Berlioz multiplia les démarches auprès de l'Empereur, de l'Impératrice, des princes de la famille impériale, des ministres, faisant (assez maladroitement) métier de courtisan, toujours bercé de

vaines espérances, et, en définitive, toujours évincé[1]. On sait de reste quels étaient les goûts particuliers de Napoléon III en matière d'art ; tandis que sous l'impulsion de Berlioz, l'*Orphée* de Gluck ressuscitait au Théâtre Lyrique, il aimait beaucoup mieux, lui, aller voir *Orphée aux Enfers* aux Bouffes Parisiens. En fait de grand style, l'opéra du règne fut *Roland à Roncevaux*. Et quand, de guerre lasse, obligé de renoncer à l'Opéra, Berlioz dut porter ses *Troyens* sur une autre scène, ni l'Empereur, ni l'Impératrice ne trouva un soir pour aller les voir.

Malgré tant de déboires, il n'eut jamais à l'adresse de Napoléon III de ces expressions d'hostilité ou de mépris dont il était prodigue envers la République : preuve de fidélité dont il faut le louer grandement. Un jour, pourtant, sa fierté se révolta. Quand parut la partition des *Troyens*, la princesse Wittgenstein lui donna le conseil d'en offrir la dédicace à l'Empereur. Cette fois, c'en fut trop : l'ancien admirateur des Napoléon releva la tête : « La dédier à l'Empereur qui n'a pas seulement daigné assister à une représentation ! non, non, pourquoi donc ? Ce serait une platitude. *Divo Virgilio soli.* »

Une fois de plus, Berlioz s'est donc trouvé victime de l'imagination, la coutumière maîtresse de ses actes, qui l'emporta sur la raison. De même qu'il avait aimé une femme parce qu'il avait cru voir en elle l'Ophélie de Shakespeare, de même il se donna à un maître

[1] Les renseignements que donnent sur ce sujet les lettres et divers écrits de Berlioz sont en si grand nombre que nous ne pouvons songer à les reproduire au cours de ce chapitre. Nous les résumerons et citerons les principaux dans l'appendice qui termine ce livre.

parce que celui-ci était neveu de Napoléon. Qu'il fut souvent déçu dans ses amours !...

Et je songe que la destinée, qui fut si dure envers lui, lui fut une fois clémente. Ce fut en le faisant mourir en 1869. Qu'eût-ce été si Berlioz, prolongeant sa vie de quelque temps encore, eût vécu jusqu'en 1870, s'il avait vu la France envahie par la nation qu'il appelait la Sainte-Allemagne, ce roi de Prusse que, dans des épanchements presque intimes, il saluait du titre de roi des artistes, marchant en conquérant sur Paris, et le souverain de son choix, l'héritier du grand Empereur, rendant son épée après avoir perdu sa dernière armée ! Quel écroulement !... Il est heureux qu'il n'ait pas vu cela...

Les opinions politiques sont subordonnées à tant de faits contingents qu'elles sont souvent peu d'accord avec la vraie nature de ceux qui les professent. Des préjugés d'éducation, le culte du souvenir, une imagination que rien ne pouvait arrêter, ont été cause que Berlioz s'est engagé dans une voie qui n'était pas sienne. Il ne fut pas démocrate, cela est certain ; il n'avait pas su comprendre la véritable grandeur du peuple. Artiste, il crut que l'art est fait pour une aristocratie, seule capable de le comprendre et de lui fournir les ressources nécessaires, idée que l'heure présente commence à contredire, et dont l'avenir se chargera, nous pouvons en être assurés, de démontrer la fausseté. Par contre on ne saurait faire doute que Berlioz fût, par tempérament, foncièrement novateur et libéral. Rien, en vérité, ne le prédestinait à prendre place dans les partis conservateurs.

Il est d'autres idées à l'égard desquelles l'homme se

doit d'être sincère envers lui-même. C'est l'idée de patrie, et c'est l'idée religieuse.

Sur le premier point, quelques boutades pourraient au premier abord nous inspirer des inquiétudes. « Patriotisme ! Fétichisme ! Crétinisme ! » lit-on dans un des chapitres les plus connus des *Mémoires* de Berlioz, celui où il est question de *la Damnation de Faust.* Mais regardons au fond des choses, et nous verrons qu'il n'y a pas lieu de nous troubler ; il s'agit, en l'espèce, d'une simple discussion d'art : *la Damnation de Faust* a été attaquée en Allemagne au nom de Gœthe, tandis qu'il n'en fut pas de même de la symphonie *Roméo et Juliette* qui aurait pu mériter les mêmes critiques au nom de Shakespeare. « C'est peut-être parce que Shakespeare n'est pas Allemand, » s'exclame Berlioz, qui conclut par les trois mots lapidaires qu'on a lus. Sous une autre forme, mais avec beaucoup plus d'énergie, c'est l'idée si souvent exprimée par la formule : « L'art n'a pas de patrie, » et cela, nous pouvons, nous devons y souscrire.

Mais le sentiment intime de l'amour du pays, cet attachement à la terre natale qu'exprime avec tant de force le mot de Danton : « On n'emporte pas la patrie à la semelle de ses souliers, » Berlioz l'aurait-il méconnu ? Non, rassurons-nous : malgré les apparences, il l'a ressenti plus fortement que qui que ce soit.

Procédons encore par citations de ses écrits. La première nous reporte à l'époque de son retour d'Italie, en 1832, quand, après dix-huit mois d'absence qu'il considéra comme un exil, il rentre au pays :

« Je craignais, en arrivant en France, d'avoir à retourner le vers de Voltaire en m'avouant que « plus je

vis l'étranger *moins* j'aimai ma patrie » ; mais il n'en a rien été... »

Cette fidélité persiste, sans pouvoir être ébranlée, pendant la période la plus active de sa carrière. Et pourtant Berlioz a déjà voyagé en Allemagne, et pu faire, entre la situation musicale des deux pays, des comparaisons qui ne sont pas à l'avantage du sien. Bien plus, alors qu'en France il arrive à peine à gagner son pain quotidien, voilà qu'on lui offre, dans une capitale où ont vécu les plus grands génies de la musique, un poste avantageux : directeur de la Chapelle impériale d'Autriche, fonction qui fut celle de Gluck, et dont Mozart fut titulaire après lui. Or, voici quelle déclaration cette proposition lui inspire. Écrivant à son fidèle ami, d'Ortigue, de Breslau, le 13 mars 1846, il s'exprime en ces termes :

« J'ai fait une curieuse découverte : c'est que Paris me tient tellement au cœur (Paris, c'est-à-dire vous autres, mes amis, les hommes intelligents qui s'y trouvent, le tourbillon d'idées dans lequel on se meut), qu'à la seule pensée d'en être exclu, j'ai senti le cœur me manquer, et j'ai compris le supplice de la déportation. Ma réponse a été péremptoirement négative. »

Il revient dans ce cher Paris... pour s'y ruiner dans l'année même, en voulant faire entendre aux parisiens son chef-d'œuvre composé pour eux, *la Damnation de Faust*.

Cette fois, à la vérité, le coup est trop rude, porté par une main si chère. Il reste longtemps sans s'en remettre, et se sent frappé profondément. Aussi ne faut-il pas s'étonner si maintenant les blasphèmes lui

échappent. Reprenant le vers classique qu'il avait cité naguère, il déclare délibérément cette fois :

Plus je vois l'étranger, moins j'aime ma patrie.

C'est dans cet état d'esprit que le trouve la Révolution de 1848, à l'occasion de laquelle nous avons fait des citations qui expriment son irritation profonde. Au fond, cette colère n'est-elle pas légitime? La Russie lui a rendu, et au delà, ce que la France lui a fait perdre; Londres lui donne, au moins momentanément, la position de chef d'orchestre qu'il ne peut parvenir à trouver à Paris; l'Allemagne, enfin, le comprend, l'applaudit, le réhabilite, tandis qu'en son pays, les oreilles restent closes, les visages hostiles.

Eh bien, malgré cela, il est toujours fidèle. On l'entend bien parfois encore exhaler sa rage : « Je n'ai plus à songer, pour ma carrière musicale, qu'à l'Angleterre ou à la Russie. J'ai depuis longtemps fait mon deuil de la France. Les arts y sont morts maintenant, et la musique, en particulier, commence déjà à se putréfier qu'on l'enterre vite! Je sens, d'ici, les miasmes qu'elle exhale… »

Mais aussitôt après il ajoute ce correctif :

« Je sens, il est vrai, toujours un mouvement machinal qui me fait me tourner vers la France quand quelque heureux événement survient dans ma carrière; mais c'est une vieille habitude dont je me déferai avec le temps, un véritable préjugé. »

Cette voix (les premières paroles seulement, car les dernières ne sont que du bruit pour s'étourdir), c'est la voix du cœur, douce, sympathique et bonne, la même qui déjà avait retenti lorsqu'on lui proposait de se fixer à Vienne. Elle ne cesse pas de se faire entendre;

la grande colère elle-même tombe au bout de quelques années. Sans que sa situation matérielle s'améliore en France, il y trouve pourtant un progrès moral. Il va avoir cinquante ans : on commence à le prendre au sérieux. On le nomme membre de commissions officielles, et cela le flatte visiblement. « Je pars pour Londres, écrit-il le 9 mai 1851, le ministre du Commerce ayant eu l'idée (singulière pour un Français) de me prendre pour juge du mérite des divers fabricants d'instruments de musique exposant leurs travaux dans le *Cristal Palace*. Je ne reviens pas de mon étonnement. » Il trouve des éditeurs ; il se présente à l'Institut, et on ne le fait pas trop longtemps attendre : voilà la paix définitivement faite ; bien qu'il proteste toujours, et non sans raison, contre l'abaissement du goût musical en France, il ne songe plus à la détester ni à la fuir. Il va toujours, de temps à autre, faire entendre ses œuvres ou diriger des orchestres en Allemagne ou en Angleterre, mais la France reste son centre définitif d'opérations.

Deux fois encore il fut question pour lui d'une position à l'étranger.

D'abord en Russie ; il écrivait en janvier 1848 au général Lwoff qui le pressait de venir s'y fixer : « Si l'Empereur voulait, nous ferions de Pétersbourg en six ans le centre du monde musical. »

L'autre projet n'était nullement banal : il s'agissait de reprendre la direction de la chapelle royale de Dresde dont avaient été titulaires l'auteur du *Freischütz* et celui de *Lohengrin*. Après beaucoup de pourparlers plus ou moins mystérieux et vagues, le baron de Lüttichau, intendant du roi de Saxe, qui s'est rendu célèbre par ses démêlés avec Wagner, profitant du grand succès que

Berlioz venait d'obtenir à Dresde avec *la Damnation de Faust* (avril 1854), lui dit : « C'est une bien excellente chapelle que la nôtre, n'est-ce pas ? Mais c'est dommage qu'elle ne soit pas dirigée comme il faudrait. *C'est vous qui seriez* l'homme pour l'animer. » Il y eut hésitation de part et d'autre ; Reissiger, qui avait été le collègue de Wagner, montra peu d'empressement à devenir encore celui de Berlioz ; bref, malgré les encouragements de Liszt, le musicien français ne put se décider à quitter sa patrie, même pour venir dans un centre d'art aussi remarquable : il revint auprès de ses amis de Paris.

Les négociations avec Dresde avaient donné lieu à des indiscrétions dont les journaux de Paris s'étaient emparées, et que Berlioz voulut démentir. Il le fit dans des termes de l'esprit le plus charmant : « Je conçois, dit-il, tout ce que mon départ définitif de France doit avoir de cruel pour beaucoup de gens, et avec quelle peine ils en sont venus à donner foi à cette grave nouvelle et à la mettre en circulation. Il me serait donc agréable de pouvoir la démentir tout simplement en disant comme le héros d'un drame célèbre : « Je te reste, France chérie, rassure-toi ! » — Continuant à bouffonner, il déclare qu'il est en effet nommé directeur général des concerts particuliers de la reine des Hovas à Madagascar, pays où l'on n'aime pas les blancs, mais où il ne court aucun danger depuis que tant de gens en Europe ont pris à tâche de le noircir...

« Je te reste, France chérie ! » Décidément, la colère du lion blessé n'avait pas duré : on sent, jusque dans l'accent de la raillerie, que toute rancœur a pris fin. Il ne faut donc prendre les injures prodiguées pendant un temps que pour l'effet d'un dépit amoureux.

Car la France fut encore une des aimées de Berlioz. Et voyez combien le pauvre homme fut malheureux dans ses amours : l'ingrate lui tint rigueur et le fit cruellement souffrir ! Volontiers il en eût dit ce qu'il disait de sa première femme : « Il m'était aussi impossible de vivre avec elle que de la quitter. » Lorsqu'il mourut, il ne lui fut, hélas ! que trop permis d'avoir pour elle un mot de reproche, ce mot de Shakespeare qu'il inscrivait un jour à la fin d'une lettre à celle qu'il accusait de l'avoir méconnu :

« *Despised love.* — Amour dédaigné ! »

Depuis lors, la « France chérie » s'est repentie de ses dédains et a réparé ses torts. Que ne l'a-t-elle commencé dix ans plus tôt, la cruelle !

Sur la question des idées religieuses, nous serons nécessairement bref. Les documents sont peu nombreux. Mais ils sont assez significatifs pour que l'on puisse attester sans crainte que Berlioz fut un des hommes les plus irréligieux qui aient vécu dans notre monde sublunaire.

La première preuve à l'appui de cette opinion est une preuve par prétérition. Elle est dans l'absence complète, absolue, des écrits de Berlioz, de toute pensée religieuse, de toute interprétation des productions de l'art par le sentiment religieux. Cela est déjà extrêmement caractéristique, observé chez un homme qui a passé la plus grande partie de sa vie à commenter les œuvres des maîtres en les considérant de très haut ; et pourtant, cela est certain, il n'a découvert chez aucun l'inspiration divine. Ceux dont l'œuvre donne cette impression avec le plus d'intensité sont ceux qu'il a le moins appréciés, Palestrina par exemple.

Objectera-t-on les quelques lignes des *Mémoires* où il parle de l'éducation religieuse de son enfance? Le ton de persiflage qui y règne les rend très peu édifiantes : « Je n'ai pas besoin de dire que je fus élevé dans la foi catholique, apostolique et romaine. Cette religion charmante, depuis qu'elle ne brûle plus personne, a fait mon bonheur pendant sept années entières; et bien que nous soyons brouillés ensemble depuis longtemps, j'en ai toujours conservé un souvenir fort tendre. Elle m'est si sympathique, d'ailleurs, que si j'avais eu le malheur de naître au sein d'un de ces schismes éclos sous la lourde incubation de Luther ou de Calvin, à coup sûr, au premier instant de sens poétique et de loisir, je me fusse hâté d'en faire abjuration solennelle pour embrasser la belle romaine de tout mon cœur. »

Comme avec irrévérence
Parle des dieux ce maraud!...

Il a de qui tenir. Son père, le vieux voltairien, ayant à répondre à Lesueur qui faisait appel à ses sentiments religieux, commence sa lettre par ces mots : « Je suis un incrédule, Monsieur. » C'est encore à propos de son maître qu'évoquant le souvenir de leurs causeries amicales, il dit : « Il mettait volontiers en avant quelques thèses philosophiques et religieuses, sur lesquelles nous n'étions pas très souvent d'accord. » Dans ces discussions, où Lesueur était l'avocat de Dieu, Berlioz est celui du diable! Quant aux croyances de sa mère, il en souffrit au point qu'il écrivit plus tard, parlant de leurs effets : « Cela n'a pas peu contribué à produire la haine dont je suis plein par ces stupides doctrines, reliques du moyen âge, et, dans la plupart

des provinces de France, conservées encore aujourd'hui. »

Un peu plus tard, dans ses heures de désespérance romantique, il écrit, en soulignant : « MOI JE NE CROIS PLUS A RIEN. » Et que l'on ne conclue pas à une affectation passagère : il parle sincèrement ; si par la suite l'expression a pu devenir autre, l'idée est demeurée invariable.

Il tente un jour de se suicider. Revenu à la vie, ce n'est pas une voix d'en haut qui le rappelle : il songe simplement à vivre pour deux sœurs dont il aurait causé la mort, à vivre pour son art.

A Rome, il scandalise Mendelssohn par ses impiétés.

Un jour, il a failli se brouiller avec un de ses plus fidèles amis, d'Ortigue, pour des paroles qui ont froissé celui-ci dans ses convictions. Il s'en excuse avec franchise, sans d'ailleurs rien retirer de ce qu'il a dit : « Oui, mon cher bon d'Ortigue, pardonne-moi de t'avoir laissé si aisément lire dans ma pensée ; je sentais que cela devait te faire de la peine, et il m'était impossible de retenir les paroles qui me brûlaient les lèvres. Il est tout naturel que tes convictions religieuses aient amené des opinions analogues dans tes théories sur l'art. J'aurais dû y penser et me taire... Enfin tu m'as puni chrétiennement, en rendant le bien pour le mal ; car ta lettre m'a rendu heureux. »

Cela date de 1854. Le temps des effervescences romantiques est déjà loin, mais le fond n'a pas changé.

C'est dans les lettres échangées avec la Princesse Wittgenstein que nous voyons la foi, ou plutôt l'absence de foi de Berlioz, s'affirmer le plus catégoriquement. Celle dont l'influence ramena Liszt à la pratique de la religion, avec l'esprit de prosélytisme qu'elle portait

en tout, et un certain manque de discrétion qu'une Française, dans une situation analogue, aurait su voiler davantage, chercha plus d'une fois, dans ses lettres, à convertir Berlioz. Mais il resta ferme, et ne concéda rien. Voici ses diverses réponses, courtoises, mais qui, en laissant entendre à sa correspondante (qui ne l'entendit point) qu'elle s'occupe de ce qui ne la regarde pas, lui démontrent en même temps l'absolue vanité de son effort. Ceci est la pensée de sa vieillesse. Citons sans aucun commentaire.

« Comme vous, j'ai l'une des trois vertus théologales, la charité ; mais je n'ai pas, comme vous les avez, les deux autres. L'énigme insoluble du monde, l'existence du mal et de la douleur, la folie furieuse de la race humaine, sa stupide férocité qu'elle assouvit à toute heure et en tous lieux sur les êtres les plus inoffensifs et sur elle-même, m'ont réduit à l'état de résignation morne et désespérée du scorpion entouré de charbons ardents. Tout ce que je puis faire, c'est de ne pas me percer de mon dard. » (22 juillet 1862.)

« Est-il vrai que Liszt ait été repris par les idées religieuses ? Si cela est, tant mieux, il sera plus fort contre les tourments et les tourmentes de ce monde. Quant à moi je suis tout à fait hors d'état de répondre aux affectueux et consolants raisonnements que votre bonté et la hauteur de votre esprit vous ont porté à m'adresser ; vous le savez, j'ai depuis longtemps pris en haine la philosophie et tout ce qui lui ressemble, philosophie religieuse ou non. » (21 septembre 1862.)

« Vos exhortations religieuses sont sans effet sur mon esprit, ou bien elles me font penser aux sublimes paroles de mon poète décrivant la mort de la reine de Carthage : *Oculisque errantibus alto quæsivit cœlo*

lucem ingemuitque reperta. « De ses yeux errants « dans le haut du ciel, elle cherche la lumière et gémit « en la retrouvant. » Il vaut mieux ne pas voir que de voir ce qui est. » (23 décembre 1863.)

« Merci de votre affectueux sermon. Par malheur je suis aussi incapable de faire une médecine de la foi que d'avoir foi en la médecine, et je dois supporter mes maux avec ou sans patience... comme je pourrai. Que vous êtes bonne pourtant de m'écrire tant de choses qui sonnent la creuse harmonie des consolations... » (août 1864.)

Est-il vrai que le génie soit un don de Dieu, ou simplement une prédisposition de la personnalité humaine? Grave problème, dont la solution n'est pas, heureusement, du ressort de cette étude. Disons simplement, sans chercher à généraliser, que l'œuvre de Berlioz plaide avec force en faveur de la seconde proposition. Débordante de vie, de passion, d'ardeur généreuse, elle ne donne pas de visions d'au-delà. Non : pas même ses plus belles pages de musique religieuse, celles auxquelles on pourrait appliquer avec apparence de raison l'épithète de mystique, ne peuvent contredire cette affirmation : ni les suaves mélodies de l'*Enfance du Christ,* ni le séraphique *Sanctus* du *Requiem,* ni le chœur céleste de l'Apothéose de Marguerite : « Remonte au ciel, âme naïve. » Lui-même a donné un commentaire hautement intéressant de cette partie de son œuvre : il y trouve, comme qualité essentielle, « l'expression passionnée », c'est-à-dire « expression acharnée à reproduire le sens intime de son sujet, alors même que le sujet est le contraire de la passion et qu'il s'agit d'exprimer des sentiments doux, tendres, ou le calme le plus profond ». De son propre aveu il n'y a donc là ni inspiration divine ni

désir d'exprimer le divin, mais un effort d'artiste cherchant à s'élever aux plus hautes régions du sentiment humain, une manifestation pure et simple de cette névrose qui est le génie.

Cette conviction, il l'acquit sans doute à l'École de médecine, où, comme tant d'autres, il chercha l'âme sous son scalpel, et ne la trouva pas. L'orientation nouvelle de sa vie d'artiste n'y changea rien. Jusqu'à la mort il conserva sa certitude, ferme, tranquille, trop sûre d'elle pour admettre la discussion, tolérante enfin, ce qui est bien l'effet suprême de la certitude absolue. Il compta parmi ses plus sincères amis des catholiques fervents, d'Ortigue, Humbert Ferrand : avec quel souci constant il s'efforce de ne pas froisser les convictions qu'il respecte en eux ! Nous l'avons vu féliciter Liszt de ce qu'il trouve des consolations dans la foi : il admet fort bien cette illusion chez les autres ; il professe simplement qu'il lui est impossible de la partager. Quand ce même Liszt entra dans les ordres, on sait quel thème de plaisanteries de goûts divers ce fut pour le Paris artiste et boulevardier : mais lui, qui voyait les choses de plus haut, écrivit gravement : « Je savais la détermination de Liszt. Je ne me moque pas, votre recommandation était superflue. » Il ne se livra jamais à aucune manifestation extérieure, se conformant toujours aux usages et aux pratiques considérées comme nécessaires dans la société où il vivait ; mais il garda sa conviction intacte au fond de l'âme.

Cependant le besoin d'immortalité est inhérent à l'esprit de l'homme. Lui aussi l'a éprouvé. Mais son génie lui permettait d'en ambitionner la satisfaction par des moyens qui n'ont rien de surnaturel. L'on a dit que, même à cet égard, il eut ses heures de doute,

qu'il désespéra au point de prononcer ce blasphème : qu'il ne resterait rien de lui. Il eut certainement tort en cela. Nul mieux que lui n'était en droit de prononcer le mot du poète : *Non omnis moriar*. L'âme de Berlioz est donc immortelle ; elle est ressuscitée d'entre les morts ; elle a survécu dans son œuvre.

IV. — LA VIE MATÉRIELLE

Wagner a dit : « Berlioz ne possède pas seulement la force créatrice et l'originalité de l'invention : une vertu brille en lui, celle qui consiste, à ne pas écrire pour l'argent ; et pour qui connaît Paris, le train de vie et les pratiques des compositeurs de Paris, il est tout naturel de rendre hommage à une telle vertu. »

Voilà une observation parfaitement justifiée. Mais la vie sociale a ses nécessités et il faut de l'argent, non seulement à tous les hommes pour les besoins de leur existence matérielle, mais plus encore à l'artiste pour soutenir ses entreprises, si désintéressées soient-elles dans leur essence. Wagner était bien qualifié pour parler ainsi : nous savons par quelle succession de prodiges il lui fut donné d'arriver à la solution d'un problème auquel le sort même de son œuvre était étroitement lié. Berlioz n'eut pas d'ambition aussi démesurée : c'est à peine s'il parvint à s'assurer une vie convenable. Examinons avec quelques détails dans quelles conditions et de quelle manière il y parvint. La question n'est pas indigne d'être posée, même dans une étude d'art : elle a trop d'importance pour que l'on doive laisser de côté un facteur aussi essentiel de la vie, et nous avons la prétention de faire connaître l'homme complet.

L'enfance et la jeunesse de Berlioz ne se distinguent pas de celles des fils de la bourgeoisie en général : jusque vers sa vingt-quatrième année il n'eut aucun souci matériel. Les épreuves commencèrent avec ses difficultés de famille pour le choix de la carrière : il se fit choriste de théâtre pour gagner cinquante francs par mois, donna des leçons de guitare à un franc le cachet, recourut parfois à la bourse de ses amis (de Pons, Ferrand, Gounet), et vécut de privations. Il trouve aussi quelques ressources (combien minimes !) en écrivant ses premiers articles de journaux ou revues. Il débute par la correspondance « à peu près gratuite » de la *Gazette musicale de Berlin* », dit-il en 1829. *Le Correspondant,* auquel il donne des articles développés (sur la musique religieuse, sur Beethoven, etc.) lui offre une rémunération un peu plus importante, mais à des intervalles espacés. Et déjà, quand il s'agit de l'exécution de ses œuvres, il n'épargne pas les dépenses. Il paye un orchestre et des chœurs pour faire entendre sa première messe ; il organise à ses risques et périls des concerts qui ne font pas toujours leurs frais : on le voit tout triomphant quand, après son concert de 1829 (qui n'est pas le premier), il peut annoncer un bénéfice de 150 francs, et il s'empresse de rembourser sur cette somme une partie de ce que lui ont prêté ses amis, devoir qu'il s'est toujours fait scrupule de remplir ponctuellement à toute époque de sa vie.

Le prix de Rome, obtenu en 1830, lui donne une tranquillité passagère en lui assurant une pension de 3.000 francs pendant cinq années. Mais cela suffisait-il quand déjà il était jeté au milieu de difficultés sans nombre, et qu'en 1833 il épousait une femme qui lui apportait pour dot une dette de quatorze mille francs ?

Pour sortir de cette situation, il travaille avec acharnement, et accepte toutes les besognes. Oh ! il n'imite pas Chatterton, ce type d'incompris qu'on voyait, dans le drame de son ami Vigny, refuser une place que les autorités de Londres venaient lui offrir, par la raison que le génie doit être récompensé pour lui-même ! Pas davantage il ne suit l'exemple de Jean-Jacques Rousseau, qui abandonna ses enfants à la charité publique en vertu de ce raisonnement qu'employant sa vie à donner son œuvre à la société, c'était à la société de prendre les charges qu'il n'aurait pu assumer lui-même sans être contraint de renoncer à sa mission. Berlioz, lui, ne refusa jamais d'accomplir le devoir social, si dur qu'il eût été souvent.

Déjà il avait compris que l'exercice de son art n'était qu'une source de dépenses, que, pour lui, musicien génial, la musique serait la ruine. Il en prit son parti en héros, j'ose le dire. C'est dans le journalisme que, dès les premiers temps de sa carrière active, nous le voyons chercher des ressources. Voici le résumé qu'il trace de sa position en 1835 : « Je travaille comme un nègre pour quatre journaux qui me donnent mon pain quotidien. Ce sont : le *Rénovateur,* qui paie mal, le *Monde dramatique* et la *Gazette musicale,* qui payent peu, les *Débats,* qui payent bien. » En 1833, il collaborait à l'*Europe littéraire* « qui me paie très bien », déclare-t-il ; l'année d'après au *Publiciste,* pour qui il écrit une biographie de Gluck ; puis à l'*Italie pittoresque,* qui lui « arrache » quelques livraisons. Il cite encore, dans ses *Mémoires,* la *Revue européenne,* ainsi que le *Correspondant,* où il écrivait avant 1830. Il publie un grand article sur la musique dans le *Dictionnaire de la Conversation ;* il donne des romans pour les supplé-

ments musicaux d'un journal de modes, le *Protée*, etc. Telles sont les besognes auxquelles il se contraint à descendre, pour « combattre l'horreur de sa position musicale ».

Il s'est plaint avec véhémence, dans ses *Mémoires* et dans une multitude de lettres, de l'obligation où il fut de passer sa vie presque entière à écrire des articles pour les journaux, et je ne sais pourquoi la plupart des biographes s'accordent pour déclarer ces doléances mal fondées. Je les tiens, quant à moi, pour aussi sincères que légitimes. Musicien de génie, Berlioz était fait pour écrire de la musique, non de la prose : si vivement qu'un sujet d'étude l'intéressât, il devait, pour le traiter, sortir de sa voie naturelle, se faire une sorte de violence ; à plus forte raison quand il s'agissait de rendre compte d'ouvrages qui lui répugnaient, ce qui fut le cas pour l'immense majorité de ses articles au jour le jour. Qu'il ait compris l'importance qu'il y avait pour lui à garder contre les attaques un poste de combat tel que le feuilleton des *Débats*, cela est hors de doute ; mais ceci est de la raison, et un homme qui se laissait guider par le sentiment — c'est le cas des hommes de génie — n'en accepte jamais les obligations qu'avec amertume. Il résulta d'ailleurs du succès qu'il obtint comme journaliste qu'il se fit une réputation tout autre que celle qu'il ambitionnait : il parut si complètement détourné de sa direction véritable que les gens à courte vue s'associaient volontiers à des appréciations comme celle de Scudo, qui, à l'occasion de son entrée à l'Institut, parodia en son honneur le mot de Figaro : « Il fallait un compositeur, ce fut un journaliste qu'on nomma. »

Le feuilleton du *Journal des Débats* lui procura, d'après sa propre déclaration, cent francs par feuille-

ton, à peu près quatorze cents francs par an. Il le rédigea pendant près de trente années : du 25 janvier 1835 au 8 octobre 1863.

Son entrée aux *Débats* lui permit de renoncer à la collaboration aux autres feuilles périodiques, sauf la *Gazette musicale*, dont il fut, au début, un des rédacteurs des plus actifs, et où il ne cessa d'écrire que peu à peu, conservant toujours un pied dans la maison.

Concurremment avec sa besogne littéraire, Berlioz en entreprit une, vraiment musicale cette fois, qui l'intéressait bien autrement. Il organisa des concerts dans lesquels, après quelques hésitations, il prit le parti de remplir le rôle de chef d'orchestre, où il excella bientôt. Son principal but était de faire entendre ses œuvres ; mais il ne leur réservait pas une place exclusive. Il y donna du Beethoven, du Gluck, du Palestrina, du Schubert, du Glinka, du Félicien David, etc., et y fit entendre des virtuoses célèbres.

Par là, Berlioz joua véritablement le rôle d'initiateur des concerts symphoniques en France : sans vouloir diminuer l'importance du rôle de Pasdeloup, il est permis de constater que l'auteur de la *Fantastique* l'avait précédé dès longtemps. Y fit-il fortune ? Assurément non. Il semble qu'en général il soit parvenu à couvrir ses frais ; peut-être eut-il parfois quelques menus bénéfices ; mais ce fut tout.

Il eut, de 1835 à 1837, à diriger les études d'*Esmeralda* de Mlle Louise Bertin. Encore une besogne sans gloire, dont il parle en ces termes : « Mes cent fois maudites répétitions de *Notre-Dame de Paris*. » Du moins assure-t-il que le père de la compositrice l'indemnisa très généreusement du temps qu'il dut consacrer à cette tâche.

Mais la composition ? Est-il possible qu'elle n'ait vraiment procuré aucun avantage matériel à un tel maître ?

Nous allons le voir.

Les deux premières symphonies (*Fantastique* et *Harold*) ne lui rapportèrent d'autre bénéfice que celui des concerts où elles furent exécutées : ce bénéfice, en tout cas, est celui de l'entrepreneur de concerts plutôt que du compositeur. Quant au produit de l'édition (qui ne fut faite que plus tard) nous ne sommes pas renseignés ; mais il est permis de croire que l'auteur en retira peu de chose...

Voici une indication sommaire que nous trouvons dans une des lettres de Berlioz à Humbert Ferrand : elle concerne l'arrangement au piano, fait par Liszt, de la *Symphonie fantastique*.

« La symphonie a paru ; mais comme ce pauvre Liszt a dépensé horriblement d'argent pour cette publication, nous sommes convenus avec Schlesinger de ne pas consentir à ce qu'il donne un seul exemplaire ; à telles enseignes que, moi, je n'en ai pas un. Ils coûtent vingt francs ; voulez-vous que je vous en achète un ? Je voudrais bien pouvoir vous l'envoyer sans tout ce préambule ; mais vous savez que, pendant quelque temps encore, notre position sera assez gênée. Pourtant, d'après la recette du dernier concert, qui a été de 2.400 francs (double de celle du premier), j'ai lieu d'espérer que je gagnerai quelque chose au troisième. A présent, toute la copie est payée, et c'était énorme. » (30 novembre 1834.)

Oh ! le beau métier que celui de compositeur !

En 1837, Berlioz reçoit du Gouvernement la commande du *Requiem*. A combien d'intrigues il fallut se

livrer pour arriver à ce résultat, c'est ce que les *Mémoires* nous laissent entrevoir. Quoi qu'il en soit, voici 4.000 francs à inscrire à l'actif. Il paraît qu'ils ne furent pas touchés sans peine ; ils le furent pourtant. C'est la première fois, depuis son entrée dans la carrière, que Berlioz a pareille aubaine. Il aura bientôt trente-cinq ans.

En 1835, il a la promesse que l'Opéra jouera une œuvre de lui. C'est *Benvenuto Cellini*. « Je ne puis encore travailler à la musique, *le métal me manque* comme à mon héros, » écrit-il le 16 décembre. Un ami dévoué vient à son aide et lui avance 2.000 francs pour lui permettre de travailler. Il lui faut aller ainsi jusqu'en septembre 1838. Enfin l'œuvre est jouée. Chute complète. Quatre représentations intégrales, et trois fragmentaires. Ce que produisirent les droits d'auteur de ces représentations, dont les recettes oscillèrent de 5.949 à 2.733 francs (abonnement non compris), c'est ce que nous n'avons pas le courage de chercher à préciser.

C'est à ce moment que se produit l'événement providentiel. Il est notable que chacun des deux grands rénovateurs de l'art lyrique au XIX[e] siècle ait eu impérieusement besoin d'un de ces événements afin de pouvoir poursuivre sa carrière, et que cette chance soit échue à l'un comme à l'autre. Chez Wagner, où tout a plus d'ampleur, l'homme providentiel apparut sous les espèces d'un prince, qui mit à sa discrétion sa fortune et son influence royale. Avec Berlioz, ce fut simplement un artiste. A l'heure où tout semblait perdu pour lui, Paganini le salue seul digne de faire revivre Beethoven, et lui offre en hommage vingt mille francs.

L'on a fort glosé au sujet de ce don généreux. L'on a dit que l'acte de Paganini n'avait pas été aussi spon-

tané ni enthousiaste que pouvaient le faire croire les apparences. L'incrédulité commença le jour même où l'événement fut connu. En pouvait-il être autrement? Paris n'eût plus été Paris !... Huit jours après, bien entendu, personne ne songeait plus à cela, et la vérité pouvait suivre librement son cours. Le malheur est que, beaucoup plus tard, alors que tous les personnages étaient morts depuis longtemps, la calomnie fut ramassée. J'ai peine à constater que ce fut un homme comme Franz Liszt qui la propagea. Évoquant des commérages vieux de quarante années, il s'en fut les raconter dans des cercles d'artistes étrangers, où l'on fut fort empressé de les recueillir et les mettre en circulation sous le couvert de son autorité.

D'après Liszt (je reproduis fidèlement ce qu'a exposé M. Adolphe Jullien), le secret de la comédie serait celui-ci : Paganini s'était rendu insupportable au public français qui le traitait de ladre parce qu'après avoir encaissé de très belles recettes il avait sèchement refusé son concours gratuit pour un concert organisé au profit des hospices de Paris. Jules Janin, ayant appris qu'on allait faire le vide à ses quatre derniers concerts, courut le prévenir et lui suggéra ce moyen de rentrer en grâce auprès du public parisien : « Donnez fastueusement vingt mille francs à Berlioz, et, au lieu de quatre concerts qu'il vous reste à donner, vous en aurez huit avec des salles combles. » Paganini fit d'abord une grimace effroyable, puis il s'exécuta en calculant les beaux bénéfices à venir ; la mise en scène fut réglée sans retard, et Berlioz s'en alla toucher.

Tel est le « potin » de Liszt, rapporté « dans toute sa candeur ».

Il n'y a qu'un inconvénient à cela. C'est que Paganini

ne donna ni huit concerts, ni quatre, ni avant, ni après le concert de Berlioz, devant des salles pleines ou vides, mais qu'il n'en donna pas un seul; que, son dernier concert à Paris ayant eu lieu plusieurs mois auparavant, il ne se fit jamais plus entendre jusqu'à sa mort, qui eut lieu dix-huit mois à peine après son action généreuse.

Je pense que cela est clair.

S'il faut des preuves, les voici. D'abord l'affirmation de Berlioz qui, dans un article inséré dans les *Soirées de l'orchestre,* a dit :

« *Je ne l'ai jamais entendu.* Une seule fois, depuis mon retour d'Italie, il joua à l'Opéra, et, retenu au lit par une indisposition violente, il me fut impossible d'assister à ce concert, le dernier, si je ne me trompe, de tous ceux qu'il a donnés. » L'on peut croire que si Paganini avait donné huit concerts, ou quatre, ou un seul, au moment que l'on dit, Berlioz lui aurait accordé l'honneur de sa présence.

Il poursuit : « Depuis ce jour, l'affection du larynx de laquelle il devait mourir, jointe à une maladie nerveuse qui ne lui laissait aucun relâche, devenant de plus en plus grave, il dut renoncer tout à fait à l'exercice de son art. » En effet, cet état de santé, déjà inquiétant au moment du concert de Berlioz, l'obligea à partir pour le Midi très peu de temps après. Les *Mémoires* disent : « Paganini, dont la santé empirait à Paris, se vit contraint de partir pour Marseille, et de là pour Nice, d'où, hélas, il n'est plus revenu. »

Maintenant, comme il est entendu que les écrits de Berlioz sont des tissus d'inexactitudes, recourons aux documents contemporains.

La *Gazette musicale* annonce, le 10 juin 1838 :

« Paganini doit donner incessamment un concert à

l'Opéra avant son départ pour Londres. » Ce concert est évidemment celui dont parle Berlioz, auquel la maladie l'empêcha d'assister.

Le même journal reproduit dans son numéro du 23 décembre les lettres de Paganini et de Jules Janin, datées des 18 et 20 décembre 1838 (le concert Berlioz avait eu lieu le 16).

Et, le 6 janvier 1839, il annonce :

« Paganini est parti pour Marseille pour y passer l'hiver. »

Enfin, il n'est fait mention d'aucun concert donné par Paganini à Paris depuis celui du mois de juin 1838 ; quant à la période postérieure, il est de notoriété historique que l'illustre violoniste ne revint plus et qu'il mourut à Nice le 27 mai 1840.

Il n'est pas un seul mot de tout cela qui ne soit d'accord avec les affirmations de Berlioz.

Les diseurs de riens en seront donc encore une fois pour leurs frais : l'histoire n'a pas à accueillir leurs propos. Le geste de Paganini conserve toute sa noblesse. Il doit être interprété, sans doute, comme une protestation contre la sottise et la médiocrité (c'est pour cela qu'il fit tant clabauder !), mais surtout comme affirmant la volonté de ramener à la vie de l'art l'homme qui fut le plus grand génie musical de son pays, et qui, sans cette intervention, aurait péri. L'acte, enfin, prend un caractère d'autant plus élevé, que, survenu peu de temps avant la mort de celui qui l'accomplit, il doit être considéré comme une sorte de testament artistique. Il fut aussi bienfaisant que magnanime.

Rendu pour un temps à la vie, Berlioz en profita pour suivre un moment son impulsion naturelle. Il écrivit *Roméo et Juliette*. Il mit sept mois à l'achever, et en

donna trois auditions dont la première eut lieu le 24 novembre 1839. Voici, au point de vue particulier considéré dans ce paragraphe, quel fut le résultat de cet effort ; c'est l'auteur même qui va nous le dire :

« Les trois séances ont coûté pour les exécutants douze mille cinq cents francs, et la recette s'est élevée à treize mille deux cents francs ; sur ces treize mille deux cents francs, il ne m'en reste donc qu'onze cents de bénéfice. N'est-ce pas triste qu'un résultat si beau, si l'on tient compte de l'exiguïté de la salle et des habitudes du public, est misérable quand j'y veux chercher des moyens d'existence ? Décidément l'art sérieux ne peut pas nourrir son homme. »

Il n'y a rien à ajouter à ces réflexions.

L'année suivante, 1840, le Gouvernement lui commanda la *Symphonie funèbre et triomphale*. Il lui donna pour cela 10.000 francs, à charge pour lui de payer tous les frais de copie et d'exécution. Il lui resta — résultat inespéré ! — 2.800 francs.

Donc, arrivé à trente-sept ans, et ayant produit déjà plus de la moitié de ses œuvres, il a obtenu, comme compositeur, les résultats suivants : en 1837, 4.000 francs de l'État pour son *Requiem;* en 1839, 1.100 francs, produits par les exécutions de *Roméo et Juliette ;* en 1840, 2.800 francs pour la commande officielle de sa dernière symphonie. Plus, par-ci par-là, quelques petites sommes, bénéfices de ses concerts. Mettons 10.000 francs, pour le labeur acharné et l'effort génial de huit années.

Aussi, sans autrement récriminer, s'adresse-t-il partout où il croit avoir chance d'obtenir une position fixe pour lui permettre de vivre, lui et les siens, tout en lui laissant, s'il est possible, un peu de temps à consacrer à son art. Là encore il n'est pas très heureux.

En 1835, on avait construit à Paris une salle de concerts, qui, située sur le boulevard Bonne-Nouvelle, non loin du Gymnase, avait pris le nom de Gymnase musical. L'entrepreneur avait eu l'ambition d'y donner de grandes exécutions de Hændel, Palestrina, Bach, Weber, Gluck, Mozart, et avait engagé Berlioz pour les diriger. Mais l'administration veillait : les théâtres lyriques défendirent leur privilège ; il fut interdit de chanter. « Cet aimable petit M. Thiers vient, écrit Berlioz au commencement de 1836, de me faire perdre la place de directeur du Gymnase musical, qui, d'après mon engagement, m'aurait rapporté douze mille francs par an, et tout cela en refusant d'y laisser chanter des oratorios, des chœurs et des cantates, ce qui aurait fait tort à l'Opéra-Comique ! » Il fallut se contenter de concerts d'orchestre. Le jour de l'ouverture, on exécuta une symphonie de Weber, et Liszt joua du piano. Il y a tout lieu de croire que ce concert n'eut pas de lendemain, car l'on n'entendit plus parler du Gymnase musical.

Puisqu'on ne pouvait rien sans privilège, Berlioz tâcha d'en avoir un : ses relations et ses titres lui permettaient cette ambition. Il obtint en effet celui du Théâtre italien, à la direction duquel les journaux de 1838 annoncèrent qu'il était nommé. Ce fut un beau *tolle!* L'on dit partout que c'était Bertin qui avait fait obtenir cette faveur à Berlioz pour que celui-ci, en retour, représentât les ouvrages de Mlle Bertin. Bien que ce fût un mensonge, le cahier des charges spécifiant qu'il ne pourrait pas être représenté d'œuvres d'auteurs français sur la scène italienne, Berlioz ne put résister au flot : il ne fut jamais mis en possession de son privilège.

Le Conservatoire avait au moins quelques places de

professeur, peu lucratives, mais au moins sûres, auxquelles un compositeur, un prix de Rome, pouvait légitimement prétendre. Précisément plusieurs vacances se produisirent dans les années 1837-39. Lesueur, professeur de composition, était mort en 1837; Paër, qui lui succéda, mourut à son tour en 1839. Un professeur d'harmonie, Rifaut, mourut aussi, en mars 1838. Berlioz, sans élever ses prétentions jusqu'à une chaire de composition, demanda la succession de ce dernier. Il ne fut pas nommé : on lui préféra un certain Bienaimé. Un jour pourtant il sembla que la fortune allait lui sourire; Armand Bertin, et le directeur des Beaux-Arts en personne, lui annoncèrent qu'il serait nommé professeur de composition, et qu'on ajouterait aux appointements réglementaires une pension qui porterait son traitement annuel à six mille francs. Mais rien de tout cela ne fut tenu : Paër succéda à Lesueur, après quoi Carafa succéda à Paër; quant à la pension (qui n'était pas du tout considérée, sous l'ancien régime, comme une faveur anormale), l'on n'en entendit pas parler davantage. Berlioz fut enfin nommé Conservateur-adjoint à la Bibliothèque du Conservatoire en date du 1er janvier 1839 (arrêté du 11 février suivant). Vingt-trois ans plus tard, à la mort de Bottée de Toulmon (Bibliothécaire depuis 1831, décédé le 23 mars 1850), il devint Bibliothécaire (à compter du 1er janvier 1850, arrêté du 27 avril 1850). A la mort de Clapisson (1866), la fonction de Conservateur du musée instrumental fut ajoutée à celle de Bibliothécaire, la veuve de Clapisson continuant d'ailleurs à « jouir des avantages attachés à la position de son mari ». Pendant presque toute la durée de ses fonctions, Berlioz toucha un traitement annuel de 1.500 francs ; cette somme fut

doublée au commencement de 1866 (arrêté du 28 décembre 1865, signé Camille Doucet), ce qui lui causa une grande joie, dont témoignent ses lettres. Il n'eut malheureusement pas longtemps à jouir de cette augmentation.

Donc, à trente-six ans, Berlioz a un appointement fixe de 1.500 francs ; sa collaboration aux *Débats* lui vaut à peu près la même somme. Au total, 3.000 francs assurés. Avec cela, un enfant et une femme, — même deux.

Il cherche encore. C'est une place de chef d'orchestre qu'il lui faut. En 1841, il rêve une combinaison qui lui permettrait d'entrer d'emblée à l'Opéra : il est question de retraite pour Cherubini ; Habeneck pourrait prendre la direction du Conservatoire, et Berlioz remplacer Habeneck. Cela ne se fit pas.

Il a pourtant un pied à l'Opéra. Il y monte *le Freischütz*, auquel il a ajouté les récitatifs obligatoires. Les droits d'auteur mettent bien du temps à rentrer, et il avoue la gêne que cela lui cause. Il organise des festivals, chose nouvelle, qui, dès l'abord, sollicite vivement l'attention publique. Il a raconté quel bénéfice il sut retirer du premier qu'il dirigea à l'Opéra : il devait recevoir un cachet de 500 francs, mais, par suite de circonstances qu'il rapporte au chapitre LI de ses *Mémoires*, il se crut obligé de payer de ses deniers un certain nombre de musiciens de l'orchestre. Il en résulta qu'au lieu de recevoir 500 francs il en versa 360. Aussi intitule-t-il le chapitre : « Un moyen de faire fortune. »

A la vérité, d'autres exécutions du même genre durent lui fournir l'occasion de prendre sa revanche, car les festivals devinrent un divertissement à la mode.

Il était temps que l'œuvre de Berlioz sortît de France et allât se répandre à l'étranger, surtout en Allemagne.

Le compositeur partit donc en 1842, et alla donner des concerts dans plusieurs grandes villes allemandes, ainsi qu'à Bruxelles. Nous n'avons à retenir ici d'autre résultat de cette première tournée que celui qu'il résume en ces termes : « Elle fut assez avantageuse au point de vue pécuniaire. » Cela veut dire sans doute qu'il parvint à couvrir ses frais, et rapporta quelques modestes bénéfices : nous savons qu'il était habitué à se contenter de peu.

Au retour, il se remet à diriger des concerts, sans parvenir à rien fonder de durable. En 1844, il organise dans le palais de l'Exposition des produits de l'Industrie, aux Champs-Élysées, un festival comme jamais on n'en avait vu, auquel prennent part plus de mille musiciens ; on fait 32.000 francs de recette ; il gagne 800 francs, et une maladie nerveuse qu'il peut aller soigner dans le midi, puisqu'il a 800 francs. L'année d'après, il dirige quatre concerts au Cirque des Champs-Élysées. Peu de réussite pécuniaire. Puis il court la province, donne des concerts à Lille, Lyon, Marseille. Enfin il entreprend un nouveau voyage en pays allemand, et passe en Autriche, Bohême et Hongrie l'hiver de 1845-46, avec un résultat analogue à celui du précédent voyage dans l'Allemagne du Nord.

Il revient à Paris et y donne à ses risques la *Damnation de Faust*. Personne n'y vient. Il est ruiné.

Pour se tirer d'affaire, il entreprend un voyage en Russie. Réussite complète. Il n'était allé là-bas que pour trouver de l'argent, il y obtient en même temps un succès artistique considérable. Il résume lui-même la situation à l'aide de la seule éloquence des chiffres : à Saint-Pétersbourg, premier concert, douze mille francs de bénéfice : « J'étais sauvé ! » Deuxième concert, même

résultat : « J'étais riche ! » A Moscou, un seul concert, huit mille francs de bénéfice. Il pouvait après cela, revenir *donner* des concerts aux Parisiens !

Toujours à la recherche d'une situation lucrative, il entre dans une combinaison qui doit lui permettre d'entrer à l'Opéra avec la fonction de directeur de la musique. La combinaison échoue. Dégoûté de Paris (on pouvait l'être à moins), il accepte un engagement de chef d'orchestre au Théâtre de Drury-Lane, à Londres, pour dix années. L'entreprise fait faillite ; le directeur (Jullien) est mis en prison, et voilà notre chef d'orchestre sur le pavé. Il était parti avec un traité lui assurant 10.000 francs pour la saison théâtrale, plus 10.000 francs pour diriger quatre concerts ; il est tout juste payé de son premier mois. Décidément Londres ne lui vaut pas mieux que Paris. Il y revient pourtant, se leurrant toujours d'espoir, disant que, depuis la mort de Mendelssohn, il y a pour lui une place à prendre ; il y dirige des concerts, avec des succès parfois très grands : mais, cette brillante position ne vient toujours pas ; après 1855, Berlioz renonce à chercher fortune en Angleterre.

C'est à la même période que se placent les pourparlers, dont il a été question dans une autre partie de cette étude, pour une place de directeur musical à Saint-Pétersbourg et à Dresde. Aucun n'aboutit.

A ce moment d'ailleurs, un changement s'est produit dans sa situation personnelle. Il a hérité de ses parents ; sa part est d'environ 100.000 francs. Mais il a un fils de quinze ans à élever, et deux ménages : l'ancien, surtout, est une lourde charge ; la pauvre malade, sans aucune ressource personnelle, a besoin de soins minutieux et constants ; il faut trois femmes pour la servir, sans par-

ler des traitements médicaux. Berlioz sait son devoir, et veille à ce qu'elle ne manque de rien.

Il continue à diriger des concerts. A Paris, il a, pendant une saison, à s'occuper de l'éphémère Société philharmonique. Il va fréquemment en Allemagne, et y obtient des succès artistiques encourageants ; mais, les bénéfices qu'il en retire semblent être moindres encore que ceux des premières tournées. Il se présente aussi des cas où il juge de sa dignité de ne pas accepter certains profits qu'il estime insuffisamment justifiés. Ainsi, à Londres, ses admirateurs organisent un jour pour lui un concert dont la souscription, immédiatement couverte, s'élève à 5.000 francs. Pour des raisons fortuites, le concert ne peut pas avoir lieu ; les souscripteurs ne veulent pas reprendre leur argent, ils pressent Berlioz de l'accepter ; et c'est lui qui refuse « un présent si en dehors de nos mœurs françaises. Tout le monde, objecte-t-il, n'est pas Paganini ».

Ses charges diminuent avec la mort de sa femme. Mais au moment de l'événement, la situation n'est pas brillante. Il en fait confidence à son fils : « Je suis sans ressources dans ce moment. Ma gêne durera encore six mois au moins, car il faut que je paye le médecin, et la vente des meubles ne rapportera presque rien. On m'attend à Dresde pour le mois prochain. Il faut que j'emprunte de l'argent pour faire ce voyage. » (6 mars 1854.) « Dieu veuille que mon voyage d'Allemagne me rapporte quelque chose ! L'appartement de Montmartre n'est pas loué, et il faudra peut-être que je le paye pendant un an encore. » (23 mars.) Toutefois, une détente se produit. Pour la première fois depuis *la Damnation de Faust*, il risque l'audition d'une œuvre

nouvelle, *l'Enfance du Christ*, et cette audition n'est pas suivie de ruine : il y gagne, au contraire, quelques milliers de francs. Il trouve des éditeurs : les droits d'auteur qu'il en reçoit sont vraisemblablement minimes ; pourtant c'est un progrès s'il n'est plus obligé de faire des dettes pour publier sa musique à ses frais. Il n'écrit pas autant dans les journaux, et ne conserve plus guère que son feuilleton des *Débats*. Cependant, c'est pour payer la pension de son fils à l'École navale qu'il consent à publier des fragments de ses Mémoires dans le *Monde illustré*. A l'Exposition de 1855, il dirige une série de festivals de 12.000 exécutants, qui lui rapportent un bénéfice de 8.000 francs. Il entre enfin à l'Institut; et quel est le sentiment que lui inspire la marque d'estime que ses confrères en art lui ont donnée en le nommant? Voici : « Cela me donne quinze cents francs de rente. — Quinze feuilletons de moins à faire! » Comme il continue néanmoins sa collaboration au journal pendant huit ans encore, cela fait donc, avec les trois mille francs dont il jouit déjà, une somme fixe annuelle de quatre mille cinq cents francs, résultat auquel est parvenu Berlioz, âgé de cinquante-trois ans, membre de l'Institut, ayant produit, sauf *les Troyens* et *Béatrice*, tous ses chefs-d'œuvre.

Il peut donc vivre à peu près tranquille pendant le temps que dure la composition de sa grande tragédie lyrique. Il n'accepte guère, à cette époque, que de diriger les festivals de Bade, pour lesquels Bénazet lui fait des offres qu'il définit en ces termes : « Sa générosité a dépassé de beaucoup ce qu'ont jamais fait pour moi les souverains de l'Europe dont j'ai le plus à me louer. » Pourquoi non ? Un roi de l'or !

Enfin, les représentations des *Troyens* lui donnent

une satisfaction — la seule ! — qu'il exprime en ces termes : « Comme les honoraires que je reçus, pendant ces vingt et une représentations, étaient considérables, étant l'auteur du poème et de la musique, et comme j'avais vendu la partition de piano à Paris et à Londres, je m'aperçus avec une joie inexprimable que le revenu de la somme totale égalerait à peu près le produit annuel de ma collaboration au *Journal des Débats*, et je donnai aussitôt ma démission de critique... C'est aux *Troyens* que le malheureux feuilletoniste a dû sa délivrance ! »

Il vit ainsi pendant les cinq à six années qui lui restent à passer sur terre. Quelques occasions se trouvent encore d'aller à l'étranger : à Vienne (décembre 1866), à Cologne (février 1867), en Russie, où une princesse l'a engagé à diriger six concerts dans l'hiver 1867-68. « La princesse, écrit-il, paye mon voyage aller et retour, met une de ses voitures à ma disposition, me loge chez elle au palais Michel, et me donne quinze mille francs. Au moins, si j'en meurs, je saurai que cela en valait la peine. » Il dit encore : « La raison d'argent m'a fait tenter ce pénible voyage ; je vais cruellement souffrir de toutes façons, je m'y attends. Mais le besoin d'un peu d'aisance me fait faire cet effort. — Je me suis résigné parce que j'ai besoin d'argent, que je ne gagne rien en France, et qu'il faut joindre les deux bouts. » Enfin il écrit à un troisième correspondant : « Un Américain, dont j'avais refusé les offres il y a un mois et demi, apprenant que j'acceptais celles des Russes, est revenu, il y a trois jours, m'offrir cent mille francs si je voulais aller à New-York l'année prochaine. Que dites-vous de cela ? En attendant, il fait faire ici mon buste en bronze pour une superbe salle qu'il a fait bâtir là-

bas ; et je vais poser tous les jours. Si je n'étais pas si vieux, tout cela me ferait plaisir. »

Oui ; mais, il est bien temps ! Après avoir végété une année encore, Berlioz meurt.

En résumé, les personnes qui professent que Berlioz n'est pas à plaindre ont évidemment raison. Il n'est pas mort de faim. L'on peut même assurer qu'à aucun moment de son existence il ne fut sérieusement menacé de ce malheur. Il a pu vivre comme vit un petit bourgeois rangé et sans besoins. Encore eut-il son patrimoine, dont il jouit pendant une vingtaine d'années : sans cela, l'on ne sait trop ce qu'il serait devenu dans sa vieillesse ; il apparaît même qu'à force d'économies il put l'augmenter un peu : que fallait-il de plus ?... Je sais bien que Wagner disait : « Moi qui vous prépare pour l'avenir des jouissances d'art infinies, pourquoi me refuseriez-vous le confortable dont j'ai besoin ? Je ne puis me satisfaire avec une petite place de maître de chapelle comme votre maître Bach. » Berlioz n'était pas si ambitieux : il se serait très bien contenté de la place de maître de chapelle à Dresde que Wagner a dédaignée ; il l'eût acceptée avec joie, c'eût été son rêve accompli s'il avait trouvé la pareille dans sa patrie ! Il n'eût rien demandé de plus que l'équivalent d'une place de chef de bureau d'un Ministère, ou d'un médecin de quartier, ou d'un entrepreneur de bâtisses. Mais non, cela ne lui fut pas donné. Et s'il n'en fut pas réduit à l'extrémité que nous avons dite, c'est que, oubliant qu'il était le plus grand génie musical qui ait honoré le pays de France, il chercha des ressources dans des métiers, honorables sans doute, mais évidemment au-dessous de la mission d'art pour laquelle il était venu sur terre. Il a dit un jour : « Je voudrais

tant *travailler* et je suis obligé de *labourer* pour vivre... La vie s'écoule... » En deux mots, c'est toute la triste destinée de Berlioz.

V. — NATURE ET TEMPÉRAMENT DE BERLIOZ

La qualité dominante de Berlioz, comme homme et comme artiste, c'est la sincérité.

Cette affirmation doit soulever des protestations. Ce fut en effet un jeu auquel se sont amusés quelques critiques de mettre en opposition certains de ses écrits, soit entre eux (ses lettres contre ses *Mémoires* ou ses articles), soit avec d'autres documents ; l'on est arrivé ainsi à des apparences de contradictions que l'on a exhibées avec des airs de triomphe. Or, par l'examen que j'ai fait des multiples éléments de la cause, j'ai pu reconnaître que le reproche est complètement injustifié. Les documents qu'on a prétendu produire sont le plus souvent des affirmations pures et simples qui n'ont pas plus de valeur que celles de Berlioz — qui en ont moins, — et ne tiennent pas devant une observation attentive.

Il est vrai que ce n'est pas dans ses articles de journaux qu'il faut songer à découvrir la vérité ; mais il n'a cessé de crier à tout venant que ce fut le supplice de sa vie d'être obligé, par sa profession de journaliste, à des complaisances, à des ménagements, à des transactions, qui sont, paraît-il, une nécessité inhérente à l'exercice du sacerdoce, et auxquels il fut obligé de se soumettre, sous peine de perdre, avec la place, toute influence dans le monde de l'art. Que les professeurs de vertu qui n'auraient pas agi de même lui jettent la première pierre. On ne trouverait d'ailleurs aucun acte de quelque

gravité à lui reprocher de ce chef : son principal défaut de sincérité, en tant que journaliste, a consisté à ne pas dire tout le mal qu'il pensait de certaines gens et de certaines œuvres, rien de plus.

Enfin il est exact qu'on a pu rectifier dans ses *Mémoires* quelques dates, quelques successions de faits, quelques circonstances particulières qui, rapportées de longues années après l'événement, ne sont pas revenues de façon tout à fait exacte au souvenir de l'écrivain. Ce fut œuvre utile que d'avoir rétabli la vérité sur ces détails, dont il n'est pas un seul qui ait de l'importance ; d'ailleurs j'ai pu constater par mes propres observations que, dans une bonne moitié des cas, ces rectifications ne sont pas fondées, et que c'est dans les écrits de Berlioz, non dans les assertions des biographes, qu'il faut chercher la vérité.

La démonstration de ce que j'avance ne saurait trouver place ici : je l'entreprendrai peut-être ailleurs avec toute l'abondance de détails qu'elle comporte. Quelques indications brièvement données au cours des pages qui précèdent (particulièrement dans les notes renvoyées à la fin du livre) suffiront peut-être, pour l'instant, à mettre en garde le lecteur contre la mauvaise réputation qu'à cet égard on a prétendu faire injustement à Berlioz.

Cette sincérité, plus profonde même qu'extérieure, est la base de son œuvre. Il s'y est représenté lui-même, il y vit tout entier. Ses partitions, les livres, ses lettres, c'est l'homme : les connaissant à fond, nous connaissons Berlioz aussi bien que si nous l'avions fréquenté en personne durant de longues années. Nous l'y retrouvons avec son tempérament ardent, passionné, fougueux, exagéré en tout. Ses enthousiasmes, ses ironies,

ses amours, ses haines, vibrent dans ses écrits : ces sentiments ne furent pas toujours raisonnés, ni même raisonnables, mais ils sont irrésistibles.

Nature nerveuse à l'excès, il eut toujours grand'-peine à maîtriser les sensations que lui procurait l'art. Celles-ci n'étaient pas toujours des sensations douces ! Ce n'est pas lui qui qualifiait la musique art d'agrément ! Dans la définition qu'il en a tracée (en un article plusieurs fois publié dans sa jeunesse et reproduit en tête de son volume *A travers chants*), après avoir cité les exemples classiques des effets produits par la musique, notamment le cas de ce roi de Danemark que certains chants rendaient furieux au point qu'il tuait ses meilleurs domestiques, il se met lui-même en scène, et décrit ainsi les sensations qu'il éprouve pendant l'exécution des ouvrages qu'il admire :

« A l'audition de certaines musiques, tout mon être semble entrer en vibration. C'est d'abord un plaisir délicieux, où le raisonnement n'entre pour rien ; l'habitude de l'analyse vient ensuite d'elle-même faire naître l'admiration ; l'émotion, croissant en raison de l'énergie ou de la grandeur des idées de l'auteur, produit successivement une agitation étrange dans la circulation du sang ; mes artères battent avec violence, les larmes qui, d'ordinaire, annoncent la fin du paroxysme, n'en indiquent souvent qu'un état progressif, qui doit être de beaucoup dépassé. En ce cas, ce sont des contractions spasmodiques des muscles, un tremblement de tous les membres, *un engourdissement total des pieds et des mains*, une paralysie partielle des nerfs de la vision et de l'audition, je n'y vois plus, j'entends à peine ; vertige... demi-évanouissement... »

Et c'était vrai : ses amis l'ont vu souvent en de

pareils états, par exemple à l'audition des quatuors de Beethoven. S'ils cherchaient à le calmer, il répondait par ces mots : « Pensez-vous que j'entende de la musique pour mon plaisir ?... »

Au reste, la musique demeure pour lui la chose essentielle, celle à quoi il faut rapporter tout. S'il souhaite la richesse, c'est afin de pouvoir contenter ses hautes aspirations. « Oh ! n'être pas riche ! Encore une autre horreur ! Ne pouvoir satisfaire que les besoins vulgaires de la vie ! Et les gens comblés des dons de la fortune n'ont point d'autres désirs que des désirs vulgaires. » Le seul gouvernement qui aurait eu ses sympathies eût été celui qui, encourageant les arts, l'eût aidé à accomplir son œuvre. Il n'y a que l'amour qu'il ne subordonne pas : il le met sur le même plan que la musique : « Ce sont les deux ailes de l'âme !... »

Rouget de Lisle lui écrivait en 1830 : « Votre tête paraît un volcan toujours en éruption. » Ce n'était pas mal la juger. Mais l'éruption s'était déclarée dès la première manifestation de sa vie intellectuelle. Jamais il ne put rien faire froidement ; il eut un besoin d'expansion perpétuel. Voyez-le au lendemain de son arrivée à Paris : étudiant de dix-huit ans, fraîchement débarqué de sa province, en compagnie de « mon oncle » et du « cousin Raymond », il s'en va, en famille (c'est son premier plaisir parisien) dîner chez le traiteur et passer la soirée à Feydeau, où l'on joue *Azemia*. Il ne semble pas qu'il y ait là de puissants motifs d'excitation ; et pourtant cela suffit pour le mettre en extase ; il écrit à sa sœur : « Oh ! tiens ! je me serais jeté au cou de Dalayrac si je m'étais trouvé à côté de sa statue !.. »

Voici un autre souvenir de sa jeunesse enthousiaste, doublement intéressant, car il a pour objet une œuvre

célèbre, ce duo d'*Euphrosine et Coradin,* de Méhul, dont Grétry a dit : « La musique semble ouvrir le crâne du spectateur avec la voûte du théâtre. » L'impression qu'il fit sur l'auteur de *la Damnation de Faust* n'est pas un moindre titre de gloire pour Méhul. Il en a raconté l'effet en ces termes :

La première fois que j'entendis *Euphrosine,* il m'arriva de causer un étrange scandale au théâtre Feydeau, par un cri affreux que je ne pus contenir à la péroraison de ce duo : « Ingrat, j'ai soufflé dans ton âme ! » Comme on ne croit guère dans les théâtres à des émotions aussi naïvement violentes qu'était la mienne, Gavaudan, qui jouait encore alors le rôle de Coradin, où il excellait, ne douta point qu'on eût voulu le railler par une farce indécente, et sortit de la scène courroucé. Il n'avait pourtant jamais peut-être produit d'effet plus réel.

Et que dire de cette lettre écrite à Rodolphe Kreutzer à l'issue d'une représentation de l'opéra *la Mort d'Abel,* peut-être un chef-d'œuvre, mais si inconnu aujourd'hui !

O génie !

Je succombe ! je meurs ! les larmes m'étouffent ! *la Mort d'Abel !* dieux !...

. . . .

Sublime, déchirant, pathétique.

Ah ! je n'en puis plus ; il faut que j'écrive ! A qui écrirai-je ? au génie ?... Non, je n'ose.

C'est à l'homme, c'est à Kreutzer... il se moquera de moi, ça m'est égal..., je mourrais... si je me taisais. Ah ! que ne puis-je le voir, lui parler, il m'entendrait, il verrait ce qui se passe dans mon âme déchirée ; peut-être il me rendrait le courage que j'ai perdu, en voyant l'insensibilité de ces gredins de ladres, qui sont à peine dignes d'entendre les pantalonnades de ce pantin de Rossini.

AH ! GÉNIE !!!

Beaucoup, en lisant ces déclarations dont l'élan est

si disproportionné avec l'objet, diront : « C'est de la folie ! » Mais non : ce n'est qu'un état de surexcitation extrême, naturel au tempérament de Berlioz, développé par les influences ambiantes, et qui est évidemment la source de son génie. Ses lettres au temps de la passion shakespearienne et de la « distraction violente » qui suivit sont sur le même ton ; et les événements de sa vie n'ont que trop montré qu'il accordait ses actions à ses paroles, qu'il n'y avait en elles aucune affectation. Peut-être trouverait-on plutôt l'explication de son cas dans un phénomène d'auto-suggestion, où l'imagination aurait joué un rôle parfois funeste, et qui l'induisit en de cruelles erreurs.

Ses inimitiés ne sont pas moins fortes que ses enthousiasmes ou ses amours. Elles ne sont pas toujours mieux motivées. En cela, Berlioz reste encore un grand sentimental, un naïf, agissant par une impulsion intérieure bien plus que par considération réelle de l'objet. On a pu lui reprocher parfois de manquer de générosité, par exemple dans un cas où un ancien amour fut changé en haine. C'est possible : l'homme n'est pas parfait. Nous avons dit en son temps combien fut déraisonnable et contraire à ses propres intérêts, à sa nature même, l'éloignement qu'il manifesta pour la République en 1848, tandis que son enthousiasme préconçu pour Napoléon III lui causa tant de désillusions. Mais l'intérêt n'avait pas de prise sur ses jugements.

Voici une déclaration nullement faite en vue de la publicité, qui témoigne du désintéressement de ses vues : c'est à la princesse Wittgenstein, dont il combat les habitudes de femme du monde et de cour, qu'elle est adressée :

« Je vous avouerai que je vois avec tristesse la faci-

lité avec laquelle vous faites dans la pratique de l'art la part des *intérêts*. Vous trouvez tout simple qu'on n'admire pas qui ne vous admire pas, et réciproquement. Ceci est affreux et constitue la négation complète de l'art. Je ne suis pas plus le maître de ne pas adorer une œuvre sublime de mon plus grand ennemi, que de ne pas exécrer un horrible non-sens de mon plus intime ami. Je jure que cela est vrai pour moi, parce que je suis un artiste, et quiconque en doutera me fera injure. »

Cela est parfaitement vrai : il en a donné des preuves nombreuses.

Faut-il encore citer, comme exemple de son mépris des intérêts personnels, son attitude envers Fétis, qui avait fait bon accueil à ses débuts, et dont l'hostilité postérieure lui fit tort pendant toute sa carrière? Mais il n'avait pas pu surmonter une aversion ayant sa source dans un désaccord d'ordre purement artistique.

Il ne sait d'ailleurs se contraindre avec personne. Voici les expressions dont il salue quelques-uns de ceux qui ont été l'objet de ses attentions particulières : « Crapaud gonflé de sottise ! — Grossiers vendeurs ! En attendant que le fouet d'un nouveau Christ puisse vous chasser du temple. — Que répondre à de pareils idiots? — Maniaques, dogues et taureaux stupides, serpents et insectes de toute espèce, je vous méprise, et j'espère bien ne pas mourir sans vous avoir oubliés. » Ceci, c'est le dernier mot de la première rédaction des *Mémoires*.

Cette tendance générale à l'excessif s'accorde en tout avec ses aspirations d'artiste. Il lui faut l'énorme : mille exécutants à diriger, un peuple entier à soulever par les accents de sa musique. Il voit grand, et certes

il ne reste pas au-dessous de ce qu'il conçoit, car il fait grand aussi,

Son enthousiasme envers ceux dont il pénètre intimement le génie le conduit, non moins sincèrement, à s'admirer lui-même. Pourquoi non? La foi en soi n'est-elle pas une nécessité impérieuse pour le créateur? Et l'orgueil chez l'homme de génie n'est-il pas le simple sentiment de la réalité, une manifestation de saine critique, la preuve qu'il voit juste? Sans doute quelques-unes des déclarations passionnées qu'il s'adresse font sourire. Dans sa jeunesse surtout, quand, pour la première fois il assiste à la réalisation de ses conceptions si neuves, il ne peut maîtriser son émotion d'artiste et de créateur : « Rien, je vous jure, écrit-il dans sa vingt-quatrième année, n'est si terriblement affreux que mon ouverture des *Francs-Juges*. O Ferrand, mon cher ami, vous me comprendriez ; où êtes-vous? C'est un hymne de désespoir, mais le désespoir le plus désespérant qu'on puisse imaginer, horrible et tendre. — A peine l'orchestre a-t-il entendu cet épouvantable solo de trombone et d'ophicléide que l'un des violons s'arrête et s'écrie : « Ah ! ah ! l'arc-en-ciel est l'archet de votre violon, les vents jouent de l'orgue, le temps bat la mesure... » Je me tenais une touffe de cheveux que je tirais avec rage ; j'aurais voulu pouvoir m'écrier, oubliant que c'était de moi : — Que c'est *monstrueux*, colossal, horrible ! » Qu'on ne raille pas trop pourtant ; sans doute l'ouverture des *Francs-Juges* n'est pas restée parmi les plus grands chefs-d'œuvre de Berlioz ; mais, exécutée dès 1828, elle était le premier essai, nullement timide, d'un art nouveau. Si, en s'entendant pour la première fois, le compositeur a pu constater que l'effet extérieur de sa vibration interne était réalisé comme

il l'avait conçu, il est naturel, il est bon qu'il en ait ressenti l'émotion : elle fut féconde pour l'avenir.

La foi ne l'abandonne pas, malgré les déboires, jusqu'à la fin de sa carrière de producteur. L'on a conté qu'après une des dernières répétitions des *Troyens*, Mme d'Ortigue le vit entrer chez elle, pâle comme un spectre, les traits altérés par l'émotion. « Eh quoi, s'écria-t-elle pleine d'inquiêtude, serait-il survenu quelque malheur?... » Et lui, ne pouvant plus se contenir : « Non!... C'est beau !... » Et il éclate en sanglots !

Il est superflu maintenant de le défendre contre l'accusation de charlatanisme que les contemporains ont souvent portée contre lui : elle tombe d'elle-même. Le reproche de charlatanisme n'est fondé que s'il y a chez celui auquel il s'adresse une intention de tromperie ; or il est évident que Berlioz ne croyait tromper personne lorsqu'il engageait le public à venir en masse écouter les exécutions auxquelles il présidait. Aussi bien, la complicité du public étant une condition nécessaire à la réalisation de l'entreprise artistique, il fallait donc des moyens de publicité également exceptionnels. Et qu'étaient donc ces moyens comparés à ceux d'aujourd'hui ? Bien peu de chose en vérité : des réclames de journaux amis, et de grandes affiches ! S'il est vrai que Berlioz en fut l'introducteur, eh bien ! en cela encore il a été initiateur.

Il faut avouer qu'il avait un goût particulier pour ces jeux dont le but était de remuer les masses. En matière de réclame comme en tout autre, il aimait à voir grand. Ses fantaisies mêmes témoignent de cette tendance, parfois de la façon la plus amusante. Il y a, dans *les Soirées de l'orchestre*, un chapitre consacré à Barnum, où semble percer une secrète envie. Voyez, par exemple,

son invention de *la claque à mort*. Berlioz imagine que, dans une tournée en Amérique pour faire entendre Jenny Lind, Barnum a réuni les pauvres de New-York, et, après s'être assuré que certains sont si misérables qu'ils sont réduits au suicide, il leur tient le discours suivant :

J'assure à vos héritiers deux mille dollars qui leur seront religieusement comptés le jour où l'action que vous méditez aura été accomplie, mais accomplie de la façon que je vais vous indiquer. Ecoutez : Quelques-uns d'entre vous auront seulement à monter au dernier étage des maisons voisines de la salle des concerts, pour de là se précipiter sur le pavé quand *elle* passera, en criant : *Vive Lind !* D'autres se jetteront, mais sans mouvements désordonnés, sans cris, avec gravité, avec grâce s'il est possible, sous les pieds de ses chevaux, ou sous les roues de sa voiture ; le reste sera admis *gratuitement* dans la salle même : ceux-ci devront entendre une partie du concert. — Ils l'entendront ???... — Ils l'entendront. A la fin de la seconde cavatine, chantée par *elle*, ils déclareront hautement qu'après de telles jouissances, il ne leur est plus possible de supporter un reste d'existence prosaïque ; puis, avec les poignards que voici, ils se perceront le cœur. Pas de pistolets ; c'est un instrument qui n'a rien de noble, et son bruit, d'ailleurs, pourrait *lui* être désagréable. » Le marché était conclu, et ses conditions, sans aucun doute, eussent été remplies honnêtement par les parties, si la police américaine, police tracassière et inintelligente s'il en est, ne fût intervenue pour s'y opposer. Ce qui prouve bien que, même chez les peuples artistes, il y a toujours un certain nombre d'esprits étroits, de cœurs froids, d'hommes grossiers, et, tranchons le mot, d'envieux. C'est ainsi que le système de la *claque à mort* n'a pu être mis en pratique, et que bon nombre de pauvres gens ont été privés d'un nouveau moyen de gagner leur vie.

Sur ce même ton d'humour et de bouffonnerie, Berlioz a exposé une autre idée qui, dans le fond, devait lui

sourire. Il parle d'un festival qui fut donné sous sa direction à Lille, avec le concours de toutes les Sociétés de la ville : dans le nombre, dit-il, était l'artillerie de la Garde nationale sédentaire, qui ne voulait pas rester silencieuse. Le dialogue suivant s'engagea donc entre le capitaine et le compositeur :

« Monsieur, dit l'officier, je viens m'entendre avec vous au sujet des *pièces*.

— Ah ! il y a une représentation dramatique ? Je l'ignorais. Mais cela ne me regarde pas.

— Pardon, Monsieur, il s'agit de pièces... de canon.

— Ah ! mon Dieu ! et qu'ai-je à faire avec ces... ?

— Vous avez à faire un effet étourdissant dans votre morceau de l'Apothéose. D'ailleurs, il n'y a plus à y revenir, *les canons sont sur le programme*, le public attend ses canons, nous ne pouvons les lui refuser.

— C'est maintenant que mes confrères ennemis de Paris, les bons gendarmes de la critique, vont dire que je mets de l'artillerie dans mon orchestre ! Vont-ils se divertir ! Parbleu, c'est une aubaine pour moi : rien ne m'amuse comme de leur fournir l'occasion de dire, à mon sujet, quelque bonne bêtise bourrée à triple charge. Va pour les canons ! Mais d'abord comment est composé votre *chœur ?*

— Notre chœur ?

— Oui, votre *parc*, quelles sont vos pièces, et combien en avez-vous ?

— Nous avons dix pièces de douze.

— Heu !... c'est bien faible. Ne pourriez-vous me donner du vingt-quatre ?

— Mon Dieu, nous n'avons que six canons du vingt-quatre. »

— Eh bien accordez-moi ces six premiers sujets avec les dix choristes ; ensuite disposons toute la masse des voix sur le bord du grand fossé qui avoisine l'esplanade, aussi près que possible de l'orchestre militaire placé sur l'estrade. M. le capitaine voudra bien avoir l'œil sur nous. J'aurai un artificier à mon côté ; au moment de l'arrivée des princes, une fusée volante s'élèvera, et l'on devra alors faire feu successif

des dix choristes seulement. Après quoi nous commencerons l'exécution de l'Apothéose, pendant laquelle vous aurez eu le temps de recharger. Vers la fin du morceau, une autre fusée partira, vous compterez *quatre secondes*, et, à la cinquième, vous aurez l'obligeance de frapper un grand accord bien d'aplomb, et d'un seul coup, avec vos dix choristes de douze et les six premiers sujets de vingt-quatre, de manière que l'ensemble de vos voix coïncide exactement avec mon dernier accord instrumental. Vous comprenez?

— Parfaitement, monsieur; cela s'exécutera, vous pouvez y compter »

Et j'entendis le capitaine dire en s'en allant :

« C'est magnifique ! il n'y a que les musiciens pour avoir de ces idées-là ! »

La musique à coups de canon ! Mais ce n'est pas Berlioz qui l'a inventée ! Grétry a désigné par ces mots celle qu'on faisait au temps de la Révolution ; et il est vrai qu'aux jours les plus solennels des fêtes nationales, la voix du canon s'unissait aux accords puissants de Gossec entonnés par les cinq cent mille voix du peuple entier. Pourquoi faut-il que Berlioz n'ait pas encore été au monde quand eurent lieu ces journées mémorables? Il n'a jamais pu introduire dans ses partitions mieux qu'un modeste feu de salve, à la fin d'une marche funèbre à la mémoire du prince Hamlet ; nous savons même, nous qui l'avons entendue plusieurs fois, que l'effet de cette explosion, survenant à la fin d'un crescendo haletant, est considérable. Mais voyez la malchance : il est mort, lui, sans avoir jamais eu en sa vie une seule occasion d'entendre cet effet d'orchestre !

VI. — L'ŒUVRE ET LA VIE

La division de l'œuvre de certains maîtres en « manières » est souvent chose artificielle et arbitraire, — encore que l'exemple célèbre des trois manières de Beethoven corresponde, quoi qu'on en ait pu dire, à un *processus* parfaitement exact. Il pourrait être également légitime de former deux groupes avec les compositions de Berlioz : d'une part les quatre symphonies, le *Requiem, Benvenuto Cellini,* — d'autre part l'*Enfance du Christ, les Troyens, Béatrice et Bénédict,* — *la Damnation de Faust* entre les deux, — chacun de ces groupes s'opposant à l'autre par la physionomie des œuvres aussi bien que par la chronologie.

Mais cela même serait insuffisant et superficiel. Chez Berlioz, l'artiste et l'homme ont évolué simultanément ; pour les bien comprendre et les bien connaître, il convient de ne pas s'en tenir aux seules manifestations de l'activité musicale, mais de faire porter les observations sur la personnalité intégrale.

Or, un examen attentif nous révèle qu'à toute époque de son existence il y eut un parallélisme étroit entre le développement de ses diverses facultés. Sa vie entière se déroule ainsi avec une logique rigoureuse. Production, amour, impulsions littéraires, influences historiques, milieux, tout en lui s'accorde, se divise et se succède d'une façon presque systématique.

C'est d'abord une première période d'incubation, depuis l'enfance jusque vers la vingt-cinquième année. — Milieu : le Dauphiné, la famille. — Premier éveil du cœur : Estelle. — Influences littéraires : Florian, Virgile. — Influences musicales : chants de Dalayrac,

petites œuvres classiques. — Production : premiers essais de romances et compositions instrumentrales.

La deuxième période est celle de l'action la plus ardente. Elle va de 1827 jusque vers 1842. — Milieu : Paris au temps des effervescences romantiques. — Amour : Henriette Smithson. — Influence littéraire : Shakespeare. — Influence musicale : Beethoven. — Production : ce qu'il y a de plus vibrant dans l'œuvre de Berlioz.

La troisième période, plus complexe, a un caractère de transition, et révèle des influences contradictoires. Elle va de 1842 jusque vers 1854. Milieu local : cosmopolite. — Milieu artistique : l'école du bon sens. — Femme : Marie Recio. — Influences musicales et littéraires : il n'y en a pas d'absolument définies, ni surtout de nouvelles ; la lutte pour la vie domine toute préoccupation. — Production : une seule œuvre importante, *la Damnation de Faust,* étroitement rattachée, par son origine, au début de la deuxième période, et subissant le sort commun de toutes les grandes œuvres d'art pendant cette époque de réaction artistique. A la fin, arrêt presque complet de la production.

Quatrième période (1854 à 1865) : reprise de la production. Cette période est, pour ainsi dire, symétrique à la deuxième, mais suivant une orientation différente, avec des retours très caractéristiques vers les souvenirs de la première. Il faut s'abstraire ici du milieu artistique : il n'est plus seulement hostile, il est indifférent, ce qui est pire ; Berlioz passe au travers comme un étranger. Mais tous les autres facteurs conservent leur accord parfait. — Amour : l'Estelle de la douzième année, aujourd'hui septuagénaire. — Poésie : Virgile, toujours comme dans la douzième année. —

Musicien : Gluck. — Production : *les Troyens,* encadrés par *l'Enfance du Christ* et *Béatrice et Bénédict.*

Les quatre années qui, de 1865, vont jusqu'à la mort de Berlioz, inoccupées, tristes, semées d'événements douloureux, apportent une conclusion mélancolique et grave à cette succession d'événements si variée et abondante.

Ainsi disposée, la vie de Berlioz offre un tout singulièrement harmonieux. Elle se déroule, en quelque sorte, dans une forme symphonique, non pas telle que les symphonies classiques, qui presque toujours s'achèvent en des sonorités triomphales, mais comme certaines compositions modernes qui vont progressivement, par de longs crescendos aboutissant à des éclats puissants et variés, puis reviennent à la première allure et s'achèvent peu à peu dans le silence. La première partie de la vie de Berlioz est en effet un crescendo, auquel succède l'éblouissement soudain de la période shakespearienne et romantique : celle-ci représente la principale exposition de la symphonie. La troisième période constitue un long développement, de mouvement toujours animé, presque haletant, duquel émerge encore un motif nouveau, d'un puissant relief, contenant des accents de désespoir et de rage, mais dont la trame est d'une complexité parfois déconcertante. Ce développement conduit, non à une reprise, mais à une nouvelle période purement musicale, où nous reconnaissons les thèmes du brillant allegro, mais transformés, ayant perdu leur éclat, pour faire place à une expression de gravité et de mélancolie : même, des rappels des thèmes de la période initiale interviennent de façon profondément expressive ; et l'œuvre s'achève par un decrescendo aboutissant à des

accords funèbres, au travers lesquels transparaît une vision d'espérance en l'avenir... Tel est le programme que nous proposons aux musiciens descriptifs tentés de réaliser la représentation sonore d'Hector Berlioz, leur maître à tous. Pourquoi non ? Listz n'a-t-il pas consacré un de ses meilleurs poèmes symphoniques au Tasse ? Ici du moins les éléments thématiques ne manqueront pas.

En attendant l'éclosion de ce nouveau chef-d'œuvre, donnons, en simple prose, quelques ultimes indications sur les particularités les plus importantes de ces diverses périodes entre lesquelles se partage la vie artistique de Berlioz.

Sur la première, nous ne reviendrons pas : nous avons étudié d'assez près les origines, l'enfance et la jeunesse du compositeur pour qu'il soit présentement superflu d'y rien ajouter.

La deuxième, au contraire, mérite de nous arrêter. C'est la belle époque de la vie de Berlioz, la plus brillante, la plus active, celle où il se montre le plus réellement lui-même. Nous sommes encore assez près de lui pour que beaucoup de nos contemporains l'aient connu. Or ceux-ci l'ont vu dans sa vieillesse triste et désespérée : ils ont conservé le souvenir d'une grande figure, mais voilée de deuil, donnant une impression d'anéantissement, d'écrasement, faisant l'effet d'un vaincu qui ose à peine espérer en la revanche de l'avenir. Ce n'est pas là le vrai Berlioz. Tel le soir d'une journée d'orage, quand le ciel crépusculaire roule encore de froids nuages gris, ne ressemble en rien à la matinée splendide qui l'a précédé, tel le Berlioz des *Troyens* ne peut donner l'idée de celui qui fut le rayonnant auteur de la *Symphonie fantastique* et de *Roméo*. C'est celui-ci

qu'il nous importe avant tout de bien connaître.

Nous avons limité cette tranche de sa vie entre 1827 et 1842. La première date est celle de la triple apparition de Shakespeare, de Beethoven et d'Henriette Smithson, qui lui donna la pleine conscience de sa personnalité ; la deuxième clôt une période de production extraordinairement active, coïncide avec l'achèvement des luttes romantiques, et, pour ce qui regarde la vie privée, correspond à l'avènement des troubles intimes qui aboutirent à sa séparation d'avec sa première femme, ainsi qu'à ses premiers projets de voyage à l'étranger.

Les œuvres, les voici, — les principales seulement :

Huit scènes de Faust (première ébauche de *la Damnation de Faust*).

Ouverture des Francs-Juges.

Un cahier de *Mélodies Irlandaises.*

Symphonie fantastique, Lelio.

Ouvertures du *Roi Lear,* du *Corsaire,* de *Rob Roy.*

Harold en Italie.

Requiem.

Benvenuto Cellini (comprenant les éléments de l'ouverture postérieure du *Carnaval romain*).

Roméo et Juliette.

Symphonie funèbre et triomphale.

Ajoutons à cela plusieurs morceaux détachés : *la Captive, le Jeune pâtre breton, Sara la baigneuse, le Cinq Mai,* etc., ainsi que la série des six mélodies composées sur des vers de Théophile Gautier, *les Nuits d'été.* Enfin un nombre considérable d'articles de journaux.

Quel musicien a déployé jamais une plus grande activité que celle dont Berlioz a fait preuve en ces douze années de sa jeunesse ?

La multiplicité de ces travaux, leur caractère hardi et neuf, attirèrent vivement l'attention du public, en un temps où celui-ci avait des curiosités. Berlioz s'était acquis une notoriété personnelle par ces histoires romanesques, qui toujours avivent l'attention dans notre Paris friand d'indiscrétions. Il avait aussi des haines vigoureuses, qu'il étalait avec autant d'ostentation que ses amours ; avec cela, bon bec et ongles pour se défendre, voire pour attaquer. En voilà plus qu'il ne fallait pour faire de lui un personnage. De fait, on peut assurer que Berlioz était déjà célèbre sur les bancs du Conservatoire. L'exécution de sa cantate *Sardanapale,* et les incidents auxquels elle donna lieu, commencèrent à le faire regarder comme un homme extraordinaire. Les événements qui suivirent son retour de Rome, le concert où il fit entendre son *Episode de la vie d'un artiste* en présence de miss Smithson, son mariage avec cette artiste célèbre, achevèrent d'en faire une personnalité à la mode. Il eut son public, ses partisans, sa coterie. Ce n'est point du tout pour le dénigrer que j'emploie ces mots : ils sont applicables avec une égale vérité à tous ceux qui ont joué un rôle dans l'histoire de l'art romantique. Hugo lui-même ne dut d'avoir triomphé qu'à l'effort persistant d'un cénacle : la première d'*Hernani* fut une bataille livrée par ses amis contre le vrai public, manifestement hostile. Car le 1830 littéraire et artistique fut loin d'être une révolution populaire : ce fut le triomphe du petit nombre, la victoire d'une élite assez perspicace pour avoir su découvrir le génie où il se cachait, et qui lutta pour l'imposer contre la routine et les goûts du millier. Il en est de même pour Berlioz. Il prend position d'un chef de parti. Des hommes

comme Liszt et Paganini lui sont dévoués corps et âme. De grands poètes, des gens de lettres célèbres sont ses amis. Du haut de sa tribune des *Débats* il mène le bon combat pour le grand art. Le gouvernement lui commande des œuvres pour ses cérémonies officielles et populaires. L'opposition, il est vrai, ou, pour mieux dire, la réaction ne désarme pas : elle est d'autant plus à redouter qu'elle flatte le mauvais goût, et l'on sait du reste que, de toutes les branches de l'art, en y comprenant la poésie, la musique est celle dont l'éducation est le moins avancée en France. Mais l'effort même qu'on est obligé de tenter contre lui montre qu'il n'est pas un adversaire négligeable. Il a les honneurs de la satire : au bal de l'Opéra, Arnal parodie son *Episode de la vie d'un artiste,* en une scène bouffe dont Adolphe Adam fait la musique. La caricature reproduit ses traits, lui faisant place dans les groupes des notabilités les moins contestées : Daumier le représente assis à côté d'Hugo qui trône, avec David d'Angers, Jules Janin, Paul Delaroche ; un autre le montre auprès de Rossini tirant sur son opulente chevelure, en la compagnie de Balzac, Delacroix, Janin, Alexandre Dumas et l'inévitable Hugo. Dans un Panthéon musical, il est juché à une fenêtre, d'où il les domine tous. Grandville, plus tard Gustave Doré, le représentent dans son rôle de chef d'orchestre, au milieu d'une multitude d'instruments parmi lesquels le canon n'est pas oublié. La chronique s'empare de lui. Comme, peut-être par goût d'ancien montagnard, il est allé demeurer en haut de la butte Montmartre, hors les murs, dans la vieille rue de village qui porte aujourd'hui le nom de rue du Mont-Cenis (Chopin, Liszt, Hiller, Alfred de Vigny, montèrent l'y voir et faire de

la musique avec lui), les journalistes le représentent s'isolant au-dessus des nuages, montant au huitième étage au-dessus de l'entresol pour y chercher l'inspiration sur sa guitare. Alphonse Karr, faisant allusion aux difficultés qu'il eut à faire exécuter son *Requiem*, le montre plaisamment en quête d'un cadavre en l'honneur de qui l'on pourrait jouer sa musique. « Faut-il entonner, disait-il à chaque mort?... » Il figure dans la galerie parisienne de *Jérôme Paturot* à cause du bruit fait autour de ses festivals ; et le chapitre qui l'a montré à la tête de son orchestre colossal se termine par une vignette représentant, au bout d'un seul et même bras, deux mains, dont l'une brandit un bâton de mesure, tandis que l'autre tient une plume : c'est celle avec laquelle, après avoir déchaîné les trompettes et les tambours, il s'en va rédiger l'article destiné à chanter ses propres louanges. Il est répandu dans le monde le plus brillant, prenant son attitude d'artiste dans les salons littéraires, intime ami des « lions » du jour, « lion » lui-même. Il est pauvre : c'est une auréole de plus. Virtuose de l'orchestre, il donne des concerts qui lui attirent un public, moins nombreux sans doute que ceux des Liszt et des Chopin, mais non moins vibrant. Les musiciens dogmatiques, le traitent en ennemi : n'a-t-il pas l'effronterie de connaître des poètes, des peintres, des romanciers? « C'est à la camaraderie qu'il doit la réputation qu'il s'est faite ; quant aux connaisseurs, ils savent à quoi s'en tenir. » Telle est l'opinion professée par M. Edouard Fétis, et Adolphe Adam vient à la rescousse en déclarant bien haut qu'il « n'ira certainement pas » entendre « ces charivaris qu'il intitule Symphonies fantastiques ». Mais cette opinion de l'auteur du *Chalet* n'était pas pour déconsidérer un

artiste. Sans doute, lorsqu'il veut sortir du domaine qu'on lui concède pour prendre possession de la scène, la cabale s'organise et l'accable. Mais Paganini intervient, et, par une manifestation qui vaut mieux que toutes les paroles, impose silence aux malveillants.

La troisième période, avons-nous dit, va d'environ 1842 jusque vers 1854. Ce sont les années où Berlioz a deux ménages, et cette particularité d'ordre intime a une répercussion notable sur sa vie d'artiste, car les charges, peut-être ausi les tristesses, que lui impose cette situation fausse ont les conséquences les plus funestes sur son activité. Le milieu social et artistique est en outre extrêmement défavorable à la continuation de son œuvre, et tout s'accorde pour lui faire sentir combien est profond le changement survenu dans sa vie. Dans les années précédentes, il avait eu pour flambeaux radieux Shakespeare, le monde romantique, Henriette Smithson: maintenant il n'a plus pour le guider dans sa route que ces trois lumières fumeuses : Marie Recio, l'école du bons sens, Ponsard. Accord fatal des trois éléments !... C'est le temps où le sublime poème des *Burgraves* tombe sous la risée et l'ennui ; c'est celui où *la Damnation de Faust* ne trouve pas dans tout Paris trois cents auditeurs, et entraîne la chute de l'imprudent artiste qui en a voulu entreprendre l'exécution.

Des gens bien intentionnés, non dénués, même, de quelque bienveillance — appartenant en général à la classe de ceux qu'on a appelés « les Satisfaits » — ont maintes fois exprimé l'opinion que Berlioz est fort ennuyeux avec ses lamentations perpétuelles, qu'au fond il n'a pas été à plaindre autant qu'il dit. Ne fut-il pas Membre de l'Institut ? Décoré de la légion d'honneur, officier même !... Et puis Bibliothécaire au Con-

servatoire, où il ne venait jamais, etc., etc. Il trouvait des orchestres pour exécuter sa musique (cette assertion d'ailleurs est contestable) ; ce n'est pas la faute du public si l'éducation musicale n'était pas assez avancée en son temps, si l'on ne pouvait pas le comprendre du premier coup, etc., etc.

Il est bien vrai, ô Satisfaits, que Berlioz aurait pu être plus malheureux encore. Il est exact aussi que, s'il avait existé à l'époque actuelle, et qu'il eût, avec le même génie (admettons toutes les invraisemblances), rencontré des difficultés du même ordre, il aurait souffert encore davantage : il n'aurait pas attendu d'avoir accompli quinze ans de carrière pour se trouver empêché ; il l'eût été dès le premier pas. Sa plume nous manque pour décrire la situation misérable du musicien moderne, celui du moins qui, voulant considérer l'art de haut et en toute indépendance, se débat, étouffé sous le nombre, n'ayant d'autre ressource que d'aller échouer dans une autre catégorie, celle des « Résignés »... Mais il ne s'agit pas de cela ici : Berlioz, qui d'ailleurs n'eut jamais aucune disposition pour la vertu négative de la résignation, est homme de son temps, non du nôtre ; restons-y donc avec lui.

La vérité est que, tout ce que Berlioz eut de bon en sa vie, il le dut à ses premières années d'activité. Des débuts si éclatants pouvaient autoriser toutes les espérances : confiant, l'artiste donna celui de ses chefs-d'œuvre que l'avenir devait consacrer comme la plus complète manifestation de son génie ; or, ce chef-d'œuvre tomba, l'entraînant lui-même, si bien que le jour qui aurait dû être celui du triomphe marqua le commencement d'une chute qui, malgré tous les efforts qu'il fit pour se ressaisir, ne s'arrêta plus.

Mais, dira-t-on, ce sont là les risques de la vie d'artiste ; l'homme public doit être cuirassé d'un triple airain contre les injustices de cette espèce. Fort bien ; mais ici l'injustice a passé les bornes permises. Il n'en est pas de *la Damnation de Faust* comme de certains autres chefs-d'œuvre qui parurent tomber au jour de leur apparition mais qui se relevèrent bientôt : certaines symphonies de Beethoven, *Alceste* de Gluck, *Guillaume Tell* et *le Barbier*, les drames de Wagner, *Carmen*, *Samson et Dalila*. Non, ici l'échec fut irrémédiable : il fallut attendre huit années après la mort de l'auteur, trente ans et plus après l'audition première, pour que l'œuvre prît enfin sa place légitime au soleil de l'Art. La chute fut si profonde que Berlioz s'en ressentit jusqu'à la fin de sa vie : le charme était rompu. Jusqu'alors on l'avait écouté avec curiosité, même avec une envie sincère de comprendre ; si cette bonne volonté avait persisté, l'accord aurait fini par s'établir entre le public et l'artiste, et la vie de Berlioz se serait achevée avec gloire. Mais non : le dédain avec lequel fut reçue *la Damnation de Faust* porta le coup fatal. Il fut entendu désormais que la musique de Berlioz ne méritait pas d'être écoutée ; lui-même resta de plus en plus isolé, ignoré, et, pour ainsi dire, inexistant. C'est à *la Damnation de Faust* qu'a été dû ce beau résultat. Les « Satisfaits » continueront-ils à trouver cela beau ?

Cette époque de lutte sans récompense offre, à qui sait voir, un spectacle vraiment désolant. Berlioz ne fait plus que du métier : il semble avoir renoncé à l'art. Le peut-il cependant ? Il a bien fait serment de ne plus rien faire pour l'ingrat public parisien ; mais le créateur est-il maître d'arrêter l'essor de son inspiration ? La production n'est-elle pas sa vie même ?

Deux ans après *la Damnation de Faust,* il survint des circonstances dans lesquelles le trop-plein de son cœur dut s'épancher nécessairement en un flot musical. Sa femme, la triste Ophélie, végétait toujours ; il était allé, lui, au pays de Shakespeare. A son retour en France, son père était mort ; il retourna dans le Dauphiné, à la Côte Saint-André, à Meylan. Tous ses anciens souvenirs d'affection, d'amour précoce, de poésie, refluèrent vers son cœur ; il ne lui fut plus possible d'oublier que, pour exprimer des sensations si impérieuses, sa langue naturelle était la musique.

Il est, dans l'œuvre de Berlioz, un cahier de trois morceaux pour orchestre et chant, qui porte ce titre significatif : *Tristia, les Tristes.* Chacun d'eux est daté : le premier de 1831 à Rome, les deux autres, inspirés par l'*Hamlet* de Shakespeare, de 1848 : *la Mort d'Ophélie,* le 4 juillet, à Londres ; *la Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet,* le 22 septembre, à Paris. L'ensemble de la partition parut en 1854.

Le 22 septembre 1848, c'est presque le lendemain de la mort du père de Berlioz, et la marche funèbre porte le nom de ce prince chez qui le sentiment essentiel est l'affection pour son père, la douleur de sa mort, le désir de le venger. N'y a-t-il dans ce rapprochement qu'une coïncidence fortuite ? Il m'est impossible de le croire.

L'année 1854, c'est celle de « la mort d'Ophélie », celle qui vit finir les souffrances de la pauvre Henriette. Est-ce encore une coïncidence ? N'est-ce pas plutôt pour rendre hommage à sa mémoire que Berlioz, à ce moment précis, a voulu faire connaître au public une page inspirée par cette compagne de ses plus beaux jours ? J'en suis également convaincu.

Ainsi, les seules musiques que Berlioz ait voulu écrire pendant cette longue période de désolation sont l'émanation de ses sentiments les plus intimes. Elles rendent hommage à la mémoire d'un père vénéré ; elles évoquent la poésie de l'épouse qui lui avait révélé jadis son propre génie. L'intention est manifeste : elle est précisée par ces vers d'Ovide qu'il a inscrits en épigraphe :

Qui viderit illas
De lacrymis factas sentiet esse meis.

Par une pudeur de sentiment infiniment délicate, l'auteur ne chercha pas à les profaner au contact du public. « Je n'ai jamais entendu cet ouvrage », écrivit-il en 1864 à son ami Ferrand.

Nous à qui il a été donné d'assister à des exécutions de ces pages vibrantes, — la Marche funèbre, pleine de sanglots, haletante, étreignant le cœur, — la ballade d'Ophélie, profondément désolée et d'une intense poésie, — nous savons à quel résultat a abouti ce renoncement volontaire de l'artiste au moment où il était dans la plus complète possession de son génie. Que de chefs-d'œuvre nous avons perdus !

Il y a, vers la fin des *Mémoires* de Berlioz, une page vraiment horrible. Elle ne contient pas de récriminations ; mais les faits qu'elle rapporte avec simplicité n'en sont que plus poignants. Il faut la donner tout entière, pour faire crier contre l'injustice du sort .

Au moment où l'état de santé de ma femme, qui laissait encore alors quelque espoir d'amélioration, m'occasionnait le plus de dépenses, une nuit, j'entendis en songe une symphonie que je rêvais composer. En m'éveillant le lendemain, je me rappelai presque tout le premier morceau qui (c'est la seule

chose dont je me souvienne) était à deux temps (allegro), en *la mineur*. Je m'approchais de ma table pour commencer à l'écrire, quand je fis soudain cette réflexion : si j'écris ce morceau, je me laisserai entraîner à composer le reste. L'expansion à laquelle ma pensée tend toujours à se livrer maintenant peut donner à cette symphonie d'énormes proportions. J'emploierai peut-être trois ou quatre mois exclusivement à ce travail. Je ne ferai plus ou presque plus de feuilletons. Mon revenu diminuera d'autant. Puis, quand la symphonie sera terminée, j'aurai la faiblesse de céder aux sollicitations de mon copiste ; je la laisserai copier ; je contracterai ainsi tout de suite une dette de mille ou douze cents francs. Une fois les parties copiées, je serai harcelé par la tentation de faire entendre l'ouvrage. Je donnerai un concert, dont la recette couvrira à peine la moitié des frais ; c'est inévitable aujourd'hui. Je perdrai ce que je n'ai pas ; je manquerai du nécessaire pour la pauvre malade, et je n'aurai plus ni de quoi faire face à mes dépenses personnelles ni de quoi payer la pension de mon fils sur le vaisseau où il doit monter prochainement. Ces idées me donnèrent le frisson, et je jetai ma plume en disant : « Bah ! demain j'aurai oublié la symphonie ! » La nuit suivante, j'entendais clairement l'allegro en *la* mineur, bien plus, il me semblait le voir écrit. Je me réveillai plein d'une agitation fiévreuse, je me chantai le thème, dont le caractère et la forme me plaisaient extrêmement ; j'allais me lever... mais les réflexions de la veille me retinrent encore, je me raidis contre la tentation, je me cramponnai à l'espoir d'oublier. Enfin, je me rendormis, et le lendemain, au réveil, tout souvenir, en effet, avait disparu pour jamais.

. . . .

La période suivante, encore que voilée de mélancolie, offre plus de sérénité. Berlioz n'est plus autant surchargé par les soucis matériels ; il obtient quelques satisfactions d'amour-propre ; il se remet au travail, et remporte un succès avec *l'Enfance du Christ*. A vrai dire, ce sucès est, suivant sa propre expression, « calomnieux » pour le reste de son œuvre : il signifie que

le public est lassé de couleur, de passion, de mouvement, de tout ce qui constituait l'art si vivant de l'époque romantique ; que par conséquent toute la portion antérieure de l'œuvre de Berlioz doit être sacrifiée, qu'enfin, s'il veut avoir les bonnes grâces de ses auditeurs, il doit poursuivre dans cette voie, nouvelle pour lui, faire entendre encore cette note plus gracieuse et tranquille, pour laquelle on veut bien reconnaître maintenant qu'il n'est pas dénué d'aptitude.

La question de cette évolution de style chez Berlioz, dont *l'Enfance du Christ* marque la première phase, est un peu plus complexe qu'il ne l'a dit lui-même. Ne voulant pas admettre que cet ouvrage fût tellement contradictoire avec son œuvre antérieure qu'elle en dût entraîner la condamnation en bloc, il dit : « Plusieurs personnes ont cru voir dans cette partition un changement complet de mon style et de ma manière. Rien n'est moins fondé que cette opinion. Le sujet a amené naturellement une musique naïve et douce, et par cela même plus en rapport avec leur goût et leur intelligence, qui, avec le temps, avait dû en outre se développer. J'eusse écrit *l'Enfance du Christ* de la même façon il y a vingt ans. »

C'est possible : encore n'est-ce pas certain. Ce qui l'est, c'est que Berlioz ne traitait pas le sujet de *l'Enfance du Christ,* ni d'autres analogues, il y avait vingt ans. Ses préférences d'alors allaient aux tableaux d'enfer du *Requiem* et de *Faust,* aux sabbats et aux orgies de brigands des symphonies, aux scènes passionnées ou fantastiques empruntées à Shakespeare ou à Gœthe. Aujourd'hui, il compose un mystère pieux, et bientôt il va s'inspirer du doux Virgile.

Ce changement d'orientation est parallèle encore à la

marche des événements et aux modifications du caractère. Dans sa jeunesse, Berlioz était plein d'ardeur, d'enthousiasme et d'espoir ; puis l'enthousiasme s'était changé en haine, et l'espérance en un sombre découragement. Maintenant l'excès de ces sentiments s'est modéré, il a fait place à une pensée plus sereine. Les tourments et les chagrins intimes qui l'ont agité jusqu'en 1854 se sont apaisés. Il a revu le cher pays natal : les souvenirs de la jeunesse lui sont revenus à la mémoire. A présent que l'amour shakespearien a pris fin, l'amour virgilien reprend son empire Comme s'il avait encore douze ans, il rêve à son Estelle, qui est une bonne dame de soixante ans passés, mais qu'il revoit, dans son imagination, toujours parée des charmes radieux de ses dix-huit ans.

Comme musicien, il a un retour de classicisme qui, sans que son admiration pour Beethoven et Weber soit diminuée, lui fait remettre Gluck au premier plan. Par son initiative, *Orphée* et *Alceste* vont être rendus, vraiment révélés, au public du XIXe siècle.

Lui-même enfin, remémorant ses premières impressions de poésie, y puise l'inspiration de son chef-d'œuvre suprême, *les Troyens*. Mais il mêle volontiers Shakespeare à Virgile : le chant d'amour d'Enée et de Didon est modulé sur le dialogue lunaire de Lorenzo et de Jessica. Et, terminant sa carrière par un ouvrage de demi-caractère, il emprunte le sujet au poète anglais ; mais *Béatrice et Bénédict*, poème fantaisiste, aimable, ironique, est du Shakespeare bien différent de celui de *Roméo* et d'*Hamlet*, et Berlioz ne craint pas d'y mêler parfois un élément étranger. Où le cherche-t-il ? Dans le sentiment virgilien. Le duo : « Nuit paisible et sereine », la page la plus ravissante de cet opéra-co-

mique, n'est que la paraphrase musicale du *Per amica silentia lunæ.*

Ce retour aux sources pures de la jeunesse, et ce mélange des deux poètes chez qui Berlioz trouva ses principales sources d'inspiration constituent, ce semble, ce qu'il y a de plus caractéristique dans cette dernière partie de sa vie de producteur.

VII. — VIEILLESSE ET MORT DE BERLIOZ

Les dernières années de Berlioz sont, dans la symphonie de sa vie, la péroraison attendue. La physionomie du maître romantique y apparaît avec un relief plus saisissant encore que pendant les périodes antérieures.

Cette époque est dominée par les souffrances physiques. Il n'est pas très vieux pourtant : à sa mort, il dépassait à peine la soixante-cinquième année. Mais il expie les imprudences de la jeunesse. Ce n'est pas impunément qu'on se livre aux jeux auxquels il se laissa trop souvent aller au temps de ses égarements : tentatives de suicide par le poison et par l'eau, nuits passées dans la neige, courses insensées, privations. Sans doute, tout cela était charmant à l'époque où l'on chantait : « Dans un grenier qu'on est bien à vingt ans », et d'autres refrains chers aux « Jeunes Frances » ; mais cela se paie quand on est vieux. Il souffrit, pendant quinze ans et plus, d'une névrose intestinale, qu'il ne s'astreignit jamais à soigner, et qui, s'aggravant sans cesse, fit des derniers temps de sa vie le plus cruel martyre.

En outre, il meurt d'ennui. Car sa vie a subi un changement profond. Sa dernière note est tracée, sa dernière œuvre exécutée, son dernier feuilleton imprimé : accoutumé naguère à une activité de tous les moments, il se

trouve inoccupé du jour au lendemain. Il tue le temps comme il peut, dormant le jour, passant les soirées en compagnie d'amis fidèles, les Damcke, les Massart, d'Ortigue, Léon Kreutzer, Stephen Heller, Ritter, Ernest Reyer, résignés à subir son humeur morose pour qu'il supporte mieux ses maux.

La correspondance est une de ses occupations principales. Il aime surtout à faire ses confidences à des femmes dignes, à divers titres, de les recevoir : la princesse Wittgenstein, Mme Viardot, Mme Massart, Mme Ernst, surtout sa vieille et bienveillante amie du Dauphiné, en l'honneur de laquelle il a écrit les dernières lignes destinées par lui au public, la Post-face de ses *Mémoires*, datée du 1er janvier 1865.

Aux maux physiques se joint une torture morale qu'il ne connaissait pas autrefois : il se prend à douter de lui. Plusieurs de ceux qui l'ont fréquenté à cette époque ont rapporté qu'à certains jours de découragement il déclarait que rien ne resterait de son œuvre, qu'il s'était trompé, qu'il ferait volontiers lui-même un bûcher pour consumer ses partitions. D'autres fois, des lueurs d'espoir l'illuminaient. Il était infiniment sensible aux moindres succès dont les nouvelles lui parvenaient parfois d'Allemagne ou de Russie. C'est ainsi qu'en 1866 une audition vraiment triomphale de *la Damnation de Faust* à Vienne lui causa une grande joie. A Paris même, l'institution nouvelle des Concerts populaires commençait l'œuvre de réhabilitation qui fut définitive après sa mort. Plusieurs auditeurs, et lui-même, ont parlé avec une vive émotion d'une exécution du septuor des *Troyens* qui y fut donnée en 1866 et produisit une sensation profonde. L'ouverture des *Francs-Juges* avait fait grand effet aussi l'année précédente : des

inconnus, des dames du monde, arrêtaient l'auteur à la sortie du concert, le félicitant, s'extasiant sur la hardiesse et la nouveauté du style. « On voit que vous venez d'écrire cette œuvre, » lui disait-on. « Hélas! madame, objectait-il, c'est ma première composition d'orchestre : elle date d'il y a trente-sept ans ! »

Malgré ces réconforts passagers, il est plus que douteux que, même en ses jours d'espérances les plus optimistes, il ait jamais entrevu l'avenir qui lui était réservé, ni soupçonné qu'il serait l'objet des apothéoses auxquelles nous avons assisté depuis vingt-cinq ans.

Quant à ce qui concerne ses douleurs intimes, la destinée lui fut cruelle jusqu'au bout et ne lui épargna aucune épreuve. Ce ne fut pas, on n'en saurait douter, sans un serrement de cœur, qu'il se brouilla avec des amis de quarante années, comme Liszt. Ayant vu mourir sa mère, son père, ses sœurs, sa première femme, il perdit la seconde en 1862, et se retrouva définitivement seul.

Il lui restait son fils unique, son ami, son camarade, dont il disait : « Nous nous aimons comme deux jumeaux. » Rien n'est touchant comme les lettres qu'il lui adresse. La dernière que nous connaissons se termine par ces mots :

« Ah ! mon pauvre Louis, si je ne t'avais pas... Figure-toi que je t'ai aimé, même quand tu étais tout petit, et il m'est si difficile d'aimer les petits enfants ! Il y avait quelque chose en toi qui m'attirait. Ensuite, cela s'est affaibli à ton âge bête, quand tu n'avais pas le sens commun ; et depuis lors, cela est revenu, cela s'est accru, et je t'aime, comme tu sais, et cela ne fera qu'augmenter. »

« Si je ne t'avais pas!... » Quelques mois après avoir

entendu ce cri paternel, le pauvre enfant mourait dans les mers d'Amérique!...

« Je me tourne vers vous au moment où je subis la plus affreuse douleur de ma vie, » écrivit le père désolé à Mme Estelle Fornier, la dernière personne dans le cœur de laquelle il pût s'épancher. Elle aussi, à quelques semaines de là, avait à subir les mêmes tristesses ; elle avouait à Berlioz son désir de voir finir son ennuyeuse vie. Le désespoir fut, jusqu'à la fin, son partage.

Ce n'est pas encore tout. Berlioz fut mêlé, bien inopinément, à un événement tragique qui, de si loin qu'il y soit intervenu, jette une lueur sinistre sur le crépuscule de sa vie romantique.

Il avait pour un de ses plus chers et plus vieux amis Humbert Ferrand, un camarade d'enfance, presque un compatriote, collaborateur de ses premières œuvres (il est l'auteur du poème des *Francs-Juges*), et fidèle confident de toutes ses peines. La collection des lettres que Berlioz lui écrivit de 1825 à 1867 forme un volume entier, imprimé sous le titre de *Lettres intimes :* nous y avons eu recours presque à chaque page de cette étude, car son ensemble constitue une des meilleures sources de documents qui existent sur la vie intérieure et les événements de la carrière du maître. Humbert Ferrand s'était marié en 1831 avec Mlle Aimée Roland de Ravel, « sa passion », écrivait Berlioz, en se lamentant plaisamment sur la « matrimoniofurie » qui sévissait alors sur tous ses amis. Depuis ce temps, après diverses entreprises malheureuses, Ferrand et sa femme s'étaient retirés dans une maison de campagne, à Conzieu, site sauvage dans les montagnes du Bugey, non loin de Belley.

Le volume des *Lettres intimes* se termine par quelques lettres, écrites à des intervalles rapprochés, sur un ton d'urgence, et dont le sujet a évidemment été une énigme pour l'unanimité des lecteurs. Il y est question d'une affaire pour laquelle Ferrand fait appel à l'influence de Berlioz, et à laquelle il importe d'intéresser jusqu'à l'empereur : un homme soumis à la surveillance de la haute police, qu'on voudrait dispenser de cette obligation ; entre temps, l'on discute si celui qui est l'objet de ces démarches est un « malheureux jeune homme » ou un « maudit garçon ». Bref, l'intervention de l'ami amène une solution conforme aux vœux de Ferrand : « L'affaire est finie, » écrit-il le 8 octobre 1867.

L'auteur de ce livre s'excuse de se mettre ici en scène : les souvenirs qu'il va évoquer font partie si intégrante de cet épisode qu'il ne peut s'en dispenser. Tout enfant à cette époque, il habitait le chef-lieu du département où vivaient les Ferrand, Bourg en Bresse. Le 25 juillet 1868, la ville était en rumeur à cause d'un procès criminel qui s'y jugeait en cour d'assises. Ayant été conduit fortuitement au palais du tribunal, il entra dans la salle au moment précis où l'homme rouge prononçait ces paroles :

«... condamne Blanc-Gonnet à la peine de mort. »

Ce Blanc-Gonnet avait assassiné Madame Humbert Ferrand !

Et, constatation stupéfiante, l'assassin était le « maudit garçon », le « malheureux jeune homme » que l'influence de Berlioz avait soustrait à la surveillance ; enfant perdu, recueilli, presque adopté comme un fils par les Ferrand, dont l'incompréhensible pitié avait résisté à deux condamnations infamantes qu'il subit pour vol : reçu de nouveau dans leur maison, il profita

du sommeil du mari, à demi paralysé, pour pénétrer nuitamment dans l'appartement de la femme, qu'il étrangla (25 au 26 mai 1868). Il fut exécuté le 5 septembre suivant.

Quelle dut être l'impression de Berlioz lorsqu'il connut cette nouvelle, et sut que le misérable qui avait tué la femme de son ami était celui qu'il avait fait rendre à la liberté ! Il était donc toujours l'homme fatal, le prédestiné, celui qui pouvait s'écrier comme l'Hernani de 1830 :

Ah! je porte malheur à tout ce qui m'entoure !

Au vrai, il était d'ores et déjà si affaibli, si usé, que les émotions semblent n'avoir plus eu de prise sur lui.

Il avait passé la plus grande partie de l'hiver précédent en Russie, où une princesse l'avait engagé à diriger des concerts : ce fut la dernière manifestation de son activité artistique, fort belle d'ailleurs.

Mais, du fond des neiges, il aspirait au soleil. A peine rentré en France, il voulut revoir la côte méditerranéenne sur laquelle il avait autrefois passé des jours heureux : là, par deux fois, il tomba sur les rochers, et fut ramassé sanglant.

En août, il fit un dernier voyage en Dauphiné, où il dit l'adieu suprême à ceux qu'il aimait ; à Grenoble, on le traîna au milieu d'une fète musicale, où il apparut au milieu de l'orage, couronne en tête, semblable à un être fantastique.

Puis il revint à Paris, où il mit sept mois encore à s'éteindre.

On a dit que sa dernière parole fut un cri d'espérance : « Enfin, l'on va jouer ma musique ! » Mais je ne sais trop s'il n'y a pas là une part de légende. M. Ernest

Reyer, qui l'a veillé dans sa nuit d'agonie, a apporté un témoignage bien différent : comme il s'enquérait des soins par lesquels il pourrait adoucir ses souffrances, le mourant répondit :

« Ça m'est égal. »

Tel fut le dernier mot de Berlioz. Il est mort inconsolé.

*
* *

Le 15 août 1903, la capitale de sa province natale, Grenoble, a célébré par des fêtes le centenaire de sa naissance. A l'instant même où devait avoir lieu l'inauguration de sa statue, un ouragan formidable, tombant des Alpes, ébranla l'atmosphère, et c'est au milieu des éclairs et du fracas du tonnerre que l'image du plus grand musicien français de l'époque moderne fut découverte aux yeux de ses compatriotes.

Le soir, les étoiles brillèrent dans le ciel rasséréné, et, le lendemain matin, le soleil se leva radieux.

Tout le monde comprit que ces caprices du temps étaient un symbole fidèle de la destinée de Berlioz.

CHAPITRE III

BERLIOZ ET LES MUSICIENS DE SON TEMPS

Si, au point de vue sentimental, la solitude fut pour Berlioz le plus grand des maux, l'artiste, au contraire, a fui avec obstination la société de ses pairs. Wagner, qui n'eut pourtant pas ses confidences, en jugeait bien quand, en 1841, il écrivait :

« Berlioz a l'air de se complaire en son isolement, et semble s'efforcer opiniâtrement à s'y maintenir. Il n'a pas d'ami qu'il juge digne de lui donner un conseil... »

Cela est vrai. Mais fut-ce par goût qu'il vécut ainsi à l'écart ? N'était-ce pas au contraire une nécessité pour lui de s'abstraire d'un milieu si contradictoire avec ses aspirations? Les musiciens français du temps de Berlioz n'avaient rien à lui communiquer qui pût lui être d'aucun profit : il était donc fatal qu'ils marchassent chacun de leur côté, étrangers les uns aux autres, ne se rencontrant que sur des terrains neutres, quand par hasard les circonstances de la vie extérieure venaient les réunir.

Examinons rapidement quelles furent les relations qu'il entretint avec les plus notables de ces contemporains.

I. — L'ANCIENNE ÉCOLE FRANÇAISE

Les anciens d'abord. Sa nature enthousiaste l'entraînait à reporter à la personne des auteurs l'admiration que lui avaient inspirée les œuvres. Enfant, au sortir d'un opéra-comique de Dalayrac, il aurait voulu « se jeter au cou de sa statue ». Vieillard, il exprimait encore le regret de n'avoir pas connu Shakespeare, ni Beethoven, ni Virgile, qu'il aurait aimés!... Ce besoin d'expansion lui procura quelques mécomptes, dont il a ri lui-même. On se rappelle la lettre folle que, jeune étudiant, il écrivit à Kreutzer après avoir assisté à la représentation d'un de ses opéras, et de quelle désillusion fut suivie cette déclaration incandescente !

Il eut à subir en sa vie plusieurs désenchantements du même genre.

Le hasard le favorisa cependant en lui donnant un maître digne de le comprendre. Lesueur eut ce rare mérite, qu'il ne fit rien pour entraver le génie naissant de Berlioz. Il fut pour lui un second père, son véritable père en art. Il assuma si bien ce rôle qu'au moment des querelles du jeune compositeur avec sa famille, il intervient, comme s'il eût été investi d'une autorité légitime : il écrivit au docteur Berlioz, tentant de combattre son opposition ; quand celui-ci cessa de fournir aux dépenses de son fils, il alla jusqu'à payer de ses deniers les frais d'un de ses concours de l'Institut. Mais aussi le jeune homme eut pour lui une fidèle et respectueuse affection. Admis depuis quelques mois seulement à suivre ses leçons, il lui écrivait en 1825 : « Si jamais les bontés d'un maître, la reconnaissance et l'amour filial de ses élèves lui ont acquis sur eux le titre

de père, je suis du nombre de vos enfants. » Et ces sentiments persistèrent. Longtemps après le mort de Lesueur, à une époque où celui-ci était considéré très généralement comme un musicien « démodé », Berlioz tenait à honneur d'inscrire son nom sur les programmes de ses concerts. Il se peut qu'en matière de technique Lesueur ne lui ait pas appris grand chose : ce n'en fut pas moins pour lui une heureuse entrée dans la vie que de s'être trouvé immédiatement en communion spirituelle avec un tel guide.

Ses relations avec Spontini ne sont pas moins intéressantes à connaître. Ce maître eut pour seul malheur d'avoir vécu en son temps. Il fut le musicien du « style empire », le plus conventionnel et le plus froid de tous les styles, alors que son inspiration était ardente et d'une exubérance digne de la génération qui suivit. Berlioz ne voulut connaître de lui que le génie. Il lui a consacré un article biographique qu'on a justement qualifié « un acte d'adoration, un hymne à la déesse de la musique expressive ». Pourtant, sa personne — tous les portraits qu'on nous en a tracés sont d'accord là-dessus — était très ridicule. Il y a, dans les écrits littéraires de Wagner, un chapitre de *Souvenirs sur Spontini*, dont certains détails sont d'un haut comique. L'auteur de *la Vestale* y apparaît parfois comme une caricature. Le trait suivant a sa place marquée ici : Berlioz étant allé voir Spontini un jour qu'il était malade, l'entendait répéter : « Je ne veux pas mourir » ; à quoi il répondait : « Comment pouvez-vous penser mourir, vous, mon maître, qui êtes immortel ? » Mais le vieillard releva vertement ce qu'il prit pour une mauvaise plaisanterie : « Ne faites pas d'esprit », lui cria-t-il en colère !

L'auteur des *Troyens* s'exprime sur un ton plus respectueux ; dans ses lettres, cependant, il est bien obligé de convenir que l'homme ne vaut pas l'artiste. Il en vient à écrire un jour : « Spontini est toujours plus absurde et plus sottement envieux. Le voilà reparti pour Berlin, après avoir désenchanté ici ses plus vrais admirateurs. Où diable le génie a-t-il pu aller se nicher ? Il est vrai qu'il a délogé depuis longtemps. Mais enfin *la Vestale* et *Cortez* sont toujours là. »

Leurs relations personnelles avaient été aussi cordiales qu'il était permis de l'espérer entre de tels hommes. Berlioz avait fait la connaissance de Spontini en 1830, alors qu'il venait d'obtenir le prix de Rome ; il en avait été bien accueilli, lui avait donné à lire le poème des *Francs-Juges*, et avait reçu en souvenir la grande partition d'*Olympie*, avec une belle dédicace. Quand il partit pour l'Italie, ils se dirent adieu avec émotion : Spontini embrassa le jeune lauréat en lui faisant promettre de lui écrire, et lui donna des lettres de recommandation.

Pourtant, dès le retour en France, le désenchantement de Berlioz avait commencé. Il en était déjà à se demander si Spontini, maintenant fixé en Allemagne, lui ferait bon accueil. Le fait est qu'il ne rendit rien à Berlioz de l'admiration que celui-ci avait pour lui. Une seule fois, disent les *Mémoires*, il lui dit un mot d'approbation, en qualifiant la *Symphonie funèbre et triomphale* d'« ébranlante musique » ; il le loua aussi de s'être inspiré, dans son *Requiem*, du *Jugement dernier* de Michel-Ange, compliment que Berlioz a déclaré d'ailleurs parfaitement immérité. Mais, ayant assisté à une répétition de *Benvenuto Cellini*, Spontini pro-

nonça sur cette œuvre des critiques qui ne furent peut-être pas sans influence sur le courant d'opinion hostile qui se manifesta.

Malgré l'amertume que Berlioz fut en droit d'en ressentir, il n'en resta pas moins fidèle. En 1841, il écrivit au vieillard une lettre du style le plus lyrique : « Gloire ! gloire ! gloire et respect à l'homme dont la pensée puissante, échauffée par son cœur, a créé cette œuvre immortelle !... Si la musique n'était pas abandonnée à la charité publique, on aurait quelque part en Europe un théâtre, un panthéon lyrique, exclusivement consacré à la représentation des chefs-d'œuvre monumentaux... C'est un devoir d'admirer les grandes choses et d'honorer les grands hommes, et je sens, en vous serrant la main, que c'est de plus un bonheur. » L'on peut croire, après avoir lu ces lignes, que Spontini avait quelques raisons d'appeler Berlioz « le bon critique », ainsi que le rapporte Liszt ; et la veuve de Spontini ne fit qu'accomplir un pieux devoir le jour où, à l'occasion d'une exécution de *la Vestale* qu'il dirigea à Londres, elle lui offrit le bâton dont son mari s'était servi « pour diriger les œuvres de Gluck, de Mozart, et les siennes ». C'était une part d'héritage qui revenait de droit à Berlioz.

De Spontini à Cherubini, la transition est brusque : c'est aller de l'admiration passionnée, sinon aux haines vigoureuses du misanthrope, du moins à l'incompatibilité d'humeur la plus décidée. Point n'est besoin de revenir en détail sur les incidents bien connus que Berlioz a racontés dans ses *Mémoires*, et qui en forment les chapitres les plus animés. La sincérité des récits est incontestable ; on en a douté, mais à tort : tous les documents qui nous sont venus par d'autres voies confirment les

assertions du livre, et souvent y ajoutent des traits non moins mordants. C'est sans aucun doute une scène irrésistible que celle qui nous représente l'élève Berlioz poursuivi dans la Bibliothèque par Cherubini, escorté de son garçon de classes, parce qu'il s'était rendu coupable de passer par la porte des demoiselles ! Mais je sais un trait plus comique encore : il est dans un dossier des Archives nationales, une correspondance administrative ! Il s'agit du premier concert que donna Berlioz, et pour lequel il demanda la grande salle du Conservatoire : le Directeur des Beaux-Arts, vicomte Sosthène de la Rochefoucault, avait acquiescé, mais Chérubini opposait des difficultés. Avec quelle ardeur le jeune musicien saisit sa plume et rédigea sa protestation ! « Ce sera la seconde fois, écrit-il au vicomte, que vos bienveillantes intentions pour moi auront été paralysées par la volonté d'un agent subalterne. » Subalterne ! ce mot, venu sous la plume d'un petit jeune homme, est d'une sublime ingénuité ! A combien d'interprétations de toute espèce il pourrait servir de thème !...

Mais vraiment, qu'existait-il de commun entre des hommes que leurs vies et leurs œuvres ont montrés si profondément étrangers l'un à l'autre ? L'un froid, pur et traditionnel, l'autre en ébullition et en révolte perpétuelle ! L'antipathie se révéla à première vue, et ni l'un ni l'autre ne chercha à la dissimuler. Critique musical, Berlioz s'efforça parfois, pour raisons de convenances, à faire l'éloge de Cherubini : il eut grand'peine à savoir quoi dire, et n'a jamais trouvé à louer de lui qu'une « Marche de la Communion », sur laquelle il revient à tout propos quand il veut être aimable, et qui est certes une des productions les plus menues de Cherubini. Et

dans le même temps, à l'Opéra, à la première représentation d'un opéra du vieux maître, Berlioz jouait son impertinente scène d'enchère : « Je donne un louis pour une idée ! Deux louis ! Cinq louis !... Ah ! ma foi, je ne suis pas assez riche, je renonce ! »

A propos du chapitre des *Mémoires* relatif à l'histoire du *Requiem* (Berlioz y raconte que l'exécution de son œuvre mit en fort méchante humeur Cherubini, dont on avait coutume d'exécuter une œuvre similaire aux cérémonies funèbres officielles), certains auteurs, peu favorables à Berlioz, ont, pour atténuer l'effet de son récit, produit une lettre où il déclare en termes émus qu'il aime mieux retirer son œuvre que de « priver le gouvernement et ses admirateurs d'un chef-d'œuvre, etc. » A qui pense-t-on donner le change avec un aussi grossier subterfuge ? Conçoit-on Berlioz ayant écrit son *Requiem*, et suppliant Cherubini de faire en sorte qu'on ne l'exécute pas ! Cette lettre même, loin d'aboutir aux conséquences qu'on en voudrait tirer, est au contraire la preuve vivante des intrigues que les *Mémoires* ont dénoncées.

Entre Cherubini, et Berlioz, en somme, il y eut lutte de génération, lutte d'école ; avec cela, ils avaient aussi mauvais caractère l'un que l'autre, chacun dans son genre ! Comment donc vouloir qu'ils eussent été bons amis ?

C'est par l'ironie que Berlioz traite en général les représentants de l'école d'opéra-comique, « l'école parisienne », comme il dit, maîtres de la situation en France au moment où il arriva. Il lui suffit souvent, pour les juger, de rapporter simplement leurs paroles. Quoi de plus amusant que son dialogue avec Boïeldieu, rencontré sur le boulevard le soir du jour où, pour

avoir voulu trop bien faire, il avait manqué son prix de Rome? Rien ne donne une meilleure impression de chose entendue.

Mon cher ami, dit Boïeldieu, vous aviez le prix dans la main, vous l'avez jeté à terre. J'étais venu avec la ferme conviction que vous l'auriez ; mais quand j'ai entendu votre ouvrage !... Comment voulez-vous que je donne un prix à une chose dont je n'ai pas d'idée. Je ne comprends pas la moitié de Beethoven, et vous voulez aller plus loin que Beethoven ! Comment voulez-vous que je comprenne? Vous vous jouez des difficultés de l'harmonie en prodiguant les modulations ; et moi qui n'ai pas fait d'études harmoniques, qui n'ai aucune expérience de cette partie de l'art ! C'est peut-être ma faute ! je n'aime que la musique qui me berce.

— Mais, monsieur, si vous voulez que j'écrive de la musique douce, il ne faut pas nous donner un sujet comme Cléopâtre, une reine désespérée qui se fait mordre par un aspic et meurt dans les convulsions !

— Oh ! mon ami, on peut toujours mettre de la grâce dans tout ; mais je suis bien loin de dire que votre ouvrage soit mauvais ; je dis seulement que je ne le comprends pas encore, il faudrait que je l'entendisse plusieurs fois avec l'orchestre.

— M'y suis-je refusé ?

— D'ailleurs, en voyant toutes ces formes bizarres, cette haine pour tout ce qui est connu, je ne pouvais m'empêcher de dire à mes collègues de l'Institut qu'un jeune homme qui a de pareilles idées, et qui écrit ainsi, doit nous mépriser du fond de son cœur. Vous êtes un être volcanisé, mon cher ami, et il ne faut pas écrire pour soi ; toutes les organisations ne sont pas de cette trempe. Mais venez chez moi, faites-moi ce plaisir, nous causerons, je veux vous étudier.

« Je vous combattrai, mais en *chevalier français,* » ajoutent les *Mémoires,* terminant par une *pointe* empruntée à l'arsenal de *Jean de Paris.*

Berton, de son côté, lui reproche de chercher à faire du neuf.

C'est une chimère, mon cher, me disait-il il y a un mois; il n'y a point de neuf en musique; les grands maîtres se sont soumis à certaines formes musicales que vous voulez adopter. Pourquoi chercher à faire mieux que les grands maîtres ? Et puis je sais que vous avez une grande admiration pour un homme qui, sans doute, n'est pas sans talent... sans génie... c'est Spontini.

— Oh ! oui, monsieur, j'ai une grande admiration pour lui et je l'aurai toujours.

— Eh bien, mon cher, Spontini... aux yeux de véritables connaisseurs, ne jouit pas .. d'une grande considération.

Auber enfin ne dédaigne pas non plus de lui donner d'analogues et aussi précieux conseils :

Vous fuyez les lieux communs; mais vous n'avez pas à redouter de faire jamais de platitudes; ainsi le meilleur conseil que je puisse vous donner, c'est de chercher à écrire platement, et, quand vous aurez fait quelque chose qui vous paraîtra horriblement plat, ce sera justement ce qu'il faut. Et songez bien que, si vous faisiez de la musique comme vous la concevez, le public ne vous comprendrait pas et les marchands de musique ne vous achèteraient pas.

Comme Berlioz dut se sentir puissamment armé pour la lutte, après qu'il eut écouté de si belles leçons !

Il dut ainsi vivre en étranger dans sa propre patrie. Que pouvait-il y avoir de commun entre un Berlioz et les musiciens qu'il rencontrait alors dans Paris ?

Il disait, par exemple de Carafa, son collègue à l'Institut : « Il est invisible pour moi, comme le spectre de Banquo au festin de Macbeth. Nous nous coudoyons sans nous parler. »

Ce n'est pas que ses relations personnelles avec eux fussent hostiles : elles ont toujours été d'une courtoisie parfaite et n'ont donné lieu à aucun incident regrettable. A la mort de Boïeldieu des difficultés ayant

été soulevées par l'église pour la participation de la musique aux funérailles, la *Gazette musicale* publia une virulente protestation, non signée, mais à l'esprit sarcastique de laquelle il est d'autant plus facile de reconnaître la plume de Berlioz, que cet article, motivé par l'auteur de la *Dame blanche,* inspira à l'auteur de *la Damnation de Faust* le calembour qu'il replaça vingt ans plus tard dans une lettre à... Richard Wagner!

Pour Auber, il fallait bien qu'ils se supportassent, puisque leurs fonctions au Conservatoire les mettaient en relations constantes. Au reste, le joug du directeur fut léger au bibliothécaire, et leurs rapports administratifs des plus faciles. Ce n'est pas que Berlioz n'ait regardé quelquefois d'un œil d'envie vers le cabinet d'Auber. Ambitieux des hautes situations, il éprouvait quelque dépit à les voir s'accumuler sur une tête unique. Sans qu'il eût formellement prétendu à la direction du Conservatoire, il a complaisamment rapporté dans ses *Mémoires* le propos de... son garçon d'orchestre déclarant qu'il n'y avait que lui pour remplacer Cherubini, « ce en quoi M. Auber ne fut pas de son avis ». Il vit encore attribuer à ce dernier le poste de maître de la chapelle impériale, objet d'une de ses principales convoitises, et c'est d'un air de pitié qu'il constata qu'au mariage de l'Empereur, Auber ne trouva à faire entendre, pour l'entrée du cortège, que la *Marche des filets de Vulcain,* morceau d'un vieux ballet d'opéra. « Je me console de n'avoir pas fait trente-sept opéras-comiques, et de bien d'autres malheurs plus réels », ajoute-t-il à ce propos. Aimable indifférent, n'ayant plus rien à désirer pour lui-même, aucunement gêné par Berlioz, Auber ne prit pas la peine de lui faire la moindre opposition. Voici en quels termes pittoresques

l'auteur de *l'Enfance du Christ* définit son attitude lors de son élection à l'Institut :

« Auber est du côté des gros bataillons... comme le bon Dieu... et autres gredins ! »

On devine comme ils devaient mutuellement s'apprécier. On cite un mot d'Auber, faisant coup double sur les deux « musiciens de l'avenir », qui est un joli modèle d'incompréhension :

« Wagner, c'est Berlioz moins la mélodie. »

Pour Berlioz, il est évident que la musique d'Auber est de celles auxquelles il eût le plus volontiers appliqué ces mots de ses *Mémoires :*

« Si nous ne pouvons pas détruire ou anéantir le contraire du beau, il faut nous contenter de le mépriser, et tâcher de le connaître le moins possible. »

Il fut pourtant bien obligé de la connaître, ne fût-ce que par nécessité professionnelle. Mais quelle hâte il avait de l'oublier lorsque la représentation était achevée et son feuilleton écrit ! Son habitude, dans ces sortes d'articles, était de raconter la pièce très longuement, avec force jeux de mots, puis d'expédier la musique en quelques lignes d'appréciation banale, où il ne parvient pas toujours à cacher l'horreur qu'il ressent. Ce qui ne l'empêche pas d'avoir su pénétrer ce qu'il y a de couleur et de vie, sous des formes si fâcheusement conventionnelles, dans *la Muette de Portici,* œuvre qu'il n'eut pas à apprécier dans la nouveauté, mais dont il trouva l'occasion de parler parfois avec de grands éloges, — d'accord en ceci avec Wagner, qui tenait cet opéra pour un chef-d'œuvre, et la production la plus remarquable de ce qu'il considérait comme la véritable école française.

II. — ROSSINI ET MEYERBEER

Rossini ! C'est la bête noire ! C'est l'Ennemi ! « Gens infectés du virus dilettantique, et à qui Rossini a fait tourner le dos au naturel et au sens commun... » (1825). « Ces gredins de ladres, qui sont à peine dignes d'entendre les pantalonnades de ce pantin de Rossini... » (1826). « On m'a offert de me présenter à Rossini ; je n'ai pas voulu, comme vous pensez bien ; je n'aime pas ce Figaro, ou plutôt je le hais tous les jours davantage... » (1829). « *Guillaume Tell?...* Je crois que tous les journaux sont décidément devenus fous ! C'est un ouvrage qui a quelques bons morceaux, qui n'est pas absurdement écrit, voilà tout... Du reste, point de véritable sentiment, toujours de l'art, de l'habitude, du savoir-faire, du maniement du public » (1829). « Je me suis demandé plus d'une fois comment je pourrais m'y prendre pour miner le Théâtre Italien et le faire sauter un soir de représentation, avec toute sa population rossinienne... Au fond, j'ai encore aujourd'hui ces mauvais sentiments, au meurtre près, et j'applaudis de cœur et d'âme notre grand peintre Ingres quand je l'entends dire en parlant de certaines œuvres de Rossini : C'est la musique d'un malhonnête homme ! » (*Mémoires.*) « Rossini est arrivé ; il blaguotte tous les soirs sur le boulevard. Il a l'air d'un vieux satyre en retraite » (1855). « Il pose tous les soirs sur le boulevard Italien, suivi de Scudo et de tous les Scudi monnayés grouillant à Paris. Il fait des mots. Avant-hier, Méry lui a été présenté. En voyant Rossini, le poète provençal s'est trouvé mal, noyé sous la marée montante de ses

larmes. Rossini aussitôt de fondre en pleurs à son tour, puis Mme Rossini d'imiter son époux, Escudier d'imiter dans l'escalier Mme Rossini, enfin le portier de sangloter dans sa loge, ému par cette harmonie de sanglots ! Une orgie de larmes ! ! Tout ce monde-là possède une telle sensibilité !... » (1855). « C'est tout au plus si la comédie Meyerbeer et le rôle qui joue ce gros abcès de Rossini peuvent me faire rire » (1864). L'on voit par cette série de citations qu'en quarante années, si le ton de la satire a plus ou moins changé, le sentiment n'a pas varié.

Il n'y a rien à y ajouter. Si les articles que Berlioz eut à consacrer à Rossini sont d'un ton plus contenu, le véritable sens n'en apparaît pas moins clairement. Il estimait pourtant *le Barbier* et *le Comte Ory*, qu'il qualifiait chefs-d'œuvre de musique bouffe, et, revenant sur ses préventions premières, a consacré à *Guillaume Tell* une étude développée assez louangeuse, encore que l'éloge n'y fût pas sans mélange ni restriction : si belle en effet qu'il juge la scène des cantons, le style dont il en parle est tout autre que celui qu'il sait employer quand il analyse Gluck et Beethoven.

Quant à Rossini, il jouait l'indifférence. Mais est-il bien vrai que cette opposition d'un artiste qui tenait sa place dans le monde parisien ne l'ait pas un peu gêné ? On pourrait s'en douter. Il refusait, nous l'avons vu ailleurs, de chanter dans le salon des Bertin, lui présent. Plus tard, le fidèle d'Ortigue l'ayant mentionné dans un article sur les Royautés musicales, Rossini, malgré sa philosophie affectée, en fut, dit Berlioz, « horriblement blessé », et il écrivit à un journaliste qui avait pris sa défense : « Je vous dois beaucoup pour avoir si bien *lavé la tonsure* de mon ami M. le

curé d'Ortigue. » Il comprenait qu'il y avait des inquiétudes à avoir de ce côté.

Avec Meyerbeer, le ton change. Il devient incertain... C'est que l'auteur des *Huguenots* n'était point un musicien comme les autres !

Avant lui, il n'y avait, pour les producteurs, que deux manières de prendre contact avec le public : ou ils s'imposaient à lui par l'autorité du génie, — Beethoven, Gluck, — ou bien, limitant leur ambition au succès, ils cherchaient à l'obtenir en flattant ses goûts (inutile, pour ce dernier cas, de chercher des exemples). D'autres encore, génies véritables, mais se contentant facilement, — tel Rossini, — se trouvaient tout naturellement amenés par leur nature au niveau moyen de la foule, et n'avaient pas d'effort à faire, dans un sens ou dans l'autre, pour produire des œuvres propres à lui donner la satisfaction qu'il désirait pour un temps.

Meyerbeer n'appartenait à aucune de ces catégories. Il n'était pas de force à entrer dans le monde en conquérant ; il dédaignait aussi les basses besognes ; enfin il n'avait pas cette nature familière qui attire la sympathie.

Il prit un autre moyen : il s'insinua.

Oh ! il procéda avec une habileté consommée, — par des manœuvres imperceptibles, par un effort silencieux, — et il sut si complètement faire illusion qu'on ne se rendit compte du travail accompli qu'après que sa domination fut assurée. Elle fut plus absolue, plus étendue que n'avait été celle d'aucun de ses prédécesseurs, et garantie contre toute attaque.

Wagner est un des premiers qui aient vu clair. Le rôle de Meyerbeer est parfaitement défini dans son *Opéra*

et drame, écrit qui date de peu de temps après que *le Prophète* eût fait son apparition. Il montre Meyerbeer cherchant d'abord sa voie dans tous les sens, n'arrivant pas, « dans son formalisme appris et sec », à retrouver des chants semblables à ceux que Weber avait créés dans la spontanéité de son génie, se tournant vers l'Italie d'où semblait venir un vent de succès, et composant des opéras imités de Rossini, « girouette du ciel musical en Europe, indécise et tournant sur elle-même par les changements de vent, puis s'arrêtant quand le vent s'est fixé dans une direction ». Il vint un moment où ce vent souffla de Paris avec force, lui apportant dans ses bouffées l'écho des succès de *la Muette* et de *Guillaume Tell;* cette fois, sa voie était trouvée : il se hâta d'accourir, et remarquant du premier coup d'œil, à côté d'Auber et de Rossini, des éléments dédaignés ou incompris d'eux, mais dont, avec son aptitude à tout s'assimiler, il sut très bien apprécier la valeur, — Weber arrangé à la française, *Beethoven emberliozé*, — il fondit le tout en un mélange dont l'éclat parut éblouissant. Ce que Wagner, avec l'esprit de dénigrement systématique qui règne dans *Opéra et drame*, appelle « Beethoven emberliozé », c'est Berlioz lui-même, dont la tendance s'était si fortement révélée, — sans qu'il tâtonnât, lui, — dès les premières productions de sa jeunesse.

Dans un autre chapitre du même livre, Wagner dit encore que la conception de l'opéra de Meyerbeer est une « mise en scène de l'orchestre de Berlioz ».

Ce sont-là des observations très subtiles, comme il s'en trouve quelques autres dans les développements du même ouvrage, base du drame musical wagnérien. Les faits vont nous montrer qu'elles sont de tous points justifiées.

Et d'abord, considérons quelles furent les relations personnelles de Meyerbeer avec Berlioz.

Le premier était encore en Allemagne en 1829, quand parut l'Op. 1 de Berlioz, les *Huit scènes de Faust*. Dès que l'ouvrage est annoncé, il s'empresse d'écrire à l'éditeur pour commander un exemplaire. Venu à Paris quatre mois après, dès le lendemain de son arrivée il charge ce même éditeur de complimenter Berlioz. Comptons que ni les trente francs qu'il dépensa pour cet achat ni les bonnes paroles qu'il y ajouta ne furent un mauvais placement : il se fit un allié du jeune auteur, en qui il avait su reconnaître une nature agissante, et qui ne devait pas rester indifférent dans l'avenir. Quant à la lecture qu'il fit de ce premier essai, imparfait encore, mais plein de trouvailles géniales (*la Damnation de Faust* déjà presque à demi formée), soyons assurés aussi qu'elle ne lui fut point inutile.

Berlioz, les yeux tournés vers l'Allemagne, voyant ainsi le condisciple de Weber se présenter à lui avec l'apparence des meilleurs sentiments, pensa donc avoir trouvé un ami. Il ne le confondit pas avec les représentants de l'école parisienne, et oublia qu'il avait fait *Il Crociato*. De Rome, en 1831, privé de musique, il écrit (à Ferdinand Hiller, autre allemand) : « Faut-il que je sois ici claquemuré dans ce pays morne et anti-musical, pendant qu'à Paris on joue *la Symphonie avec chœurs*, *Euryanthe* et *Robert!*... Allez, je vous prie, de ma part, chez M. Meyerbeer lui faire mon sincère compliment, ou du moins l'assurer de la joie vive que m'a fait éprouver la réussite brillante de son grand ouvrage. J'en ai passé une nuit blanche après la lecture des journaux. Le sang me bout dans les veines... » Après son retour, un de ses premiers soins est de pu

blier une longue étude sur *Robert le Diable* considéré principalement au point de vue orchestral, article élogieux et cordial, sans arrière-pensée ni sous-entendus, où il n'apparaît pas que l'écrivain compositeur ait songé un seul instant qu'il pouvait avoir, au même point de vue, quelques droits de priorité.

Dans le courant de 1835, alors que lui-même se consume en vains efforts pour obtenir que l'Opéra joue un acte ou deux de lui, il écrit à Humbert Ferrand : « Meyerbeer va arriver pour commencer les répétitions de son grand ouvrage, *la Saint-Barthélemy*. Je suis fort curieux de connaître cette nouvelle partition. Meyerbeer est le seul musicien parvenu qui m'ait réellement témoigné un vif intérêt. » Et quand l'œuvre — *les Huguenots* — est représentée, Berlioz lui consacre successivement deux longues études pleines de louanges, d'enthousiasme même, — près de vingt colonnes de la *Gazette musicale* aussitôt après la *première*, — deux feuilletons des *Débats* huit mois plus tard.

Meyerbeer, on le pense bien, n'était pas en reste de bons procédés. On le vit parmi ceux qui, après *la Damnation de Faust*, souscrivirent à une médaille d'or frappée en l'honneur de Berlioz : lui-même alla la lui offrir, en compagnie du baron Taylor et d'Adolphe Sax.

Quand Liszt monta *Benvenuto Cellini* à Weimar, il lui écrivit en s'excusant, sur le soin de sa santé, de ne pouvoir pas sortir de Berlin : « Sans cette peur-là, je serais venu aussi à Weimar à la première représentation de *Benvenuto Cellini* de Votre (avec un grand V) illustre ami Berlioz, d'autant plus que je vois dans les journaux qu'il dirigera lui-même son œuvre magistrale. Veuillez alors lui serrer la main de ma part. » Ah ! qu'en termes galants...

Il manifesta beaucoup d'enthousiasme pour *les Troyens* : l'on a dit qu'il assista à toutes les représentations. J'ai lu la lettre de félicitations qu'il écrivit à l'auteur, dans ce style flatteur et édulcoré dont il possédait si bien le secret.

Ce serait, je le crois, faire fausse route que de chercher dans l'œuvre de Berlioz une influence de Meyerbeer. C'est ainsi que je ne puis souscrire à la thèse qui prétend en trouver la trace dans le finale avec chœurs de *Roméo et Juliette.* Si ce morceau a quelque ressemblance avec un autre, c'est beaucoup moins avec la Bénédiction des poignards qu'avec le Chœur des pèlerins et l'Ouverture de *Tannhäuser,* et je ne pense pas que ce soit Berlioz... Quant aux analogies de forme et de conception, elles ne résultent aucunement d'une influence de Meyerbeer, mais proviennent de la source commune à laquelle ils se sont abreuvés tous les deux : Spontini.

Si donc il y eut influence, ce ne fut pas de Meyerbeer sur Berlioz. Ce fut le contraire. Nous avons déjà cité l'opinion de Wagner, constaté aussi que Meyerbeer fut des premiers à qui il fut donné d'étudier les procédés nouveaux qui devaient conduire à une rénovation de la poétique de l'orchestre, et que Berlioz avait imaginés dès 1829. Les observateurs lointains sont souvent ceux qui jugent le mieux des choses, étant dégagés des influences immédiates : donnons donc maintenant l'avis d'un Russe, musicien-critique éminent, M. César Cui. Il écrivait en 1867 :

La *Symphonie fantastique* a vu le jour avant *Robert le Diable ;* Meyerbeer l'a entendue dans les concerts de Berlioz. Il est étonnant que la critique n'ait pas encore songé à faire remarquer l'influence énorme que cette œuvre a exercée sur le

grand musicien dramatique. Tout ce qui fait la gloire de Meyerbeer, détermination du caractère, coloris de la scène, vive peinture du décor, tout cela se trouve déjà dans la *Symphonie fantastique*, et Meyerbeer ne s'est pas fait faute d'y puiser à pleines mains. Il lui a emprunté plus d'un procédé dans les détails de l'instrumentation. La célèbre évocation des nonnes de *Robert* est, par son caractère, le fidèle pendant de la *Marche au supplice ;* l'effet orchestral provenant des notes graves des bassons est déjà employé dans la symphonie de Berlioz, où Meyerbeer n'a eu qu'à le prendre. Le dialogue des instruments à vent, au commencement du *Prophète,* est identique par le caractère, quoique inférieur comme musique, au début de la « Scène aux champs » de la même symphonie.

L'on aurait pu ajouter à ces emprunts — incontestables — celui des tremolo aigus des violons, effet caractéristique bien usé aujourd'hui, et dont Wagner et toute l'école moderne ont surabondamment profité : nous le trouvons pour la seconde fois utilisé à l'apparition des feux follets dans *Robert le Diable,* — pour la première, au début de la « Nuit du Sabbat », finale de la symphonie.

« La mise en scène de l'orchestre de Berlioz ! » Ce mot de Wagner est d'une vérité lumineuse. Il y eut, c'est certain, d'autres influences, mais celle-ci ne peut être méconnue. L'auteur de *Parsifal*, si souvent injuste envers le maître français, a vu très clair quant aux rapports de ce dernier avec Meyerbeer. M. Edouard Schuré m'a rapporté ce mot qu'il lui dit un jour, tandis qu'il lisait les *Mémoires :* « C'est Meyerbeer qui a gâté Berlioz ; et pourtant il y a plus de génie dans une seule mesure de Berlioz que dans toute l'œuvre de Meyerbeer. » Et, dans un recueil de propos intimes, dont ce même M. Schuré a donné le compte rendu, on lit la réflexion suivante, d'une justesse moins certaine,

mais qui montre encore la même préoccupation :

On parlait un jour en présence de Wagner de l'admiration de Berlioz pour Meyerbeer, et l'on disait que cette admiration était peu compatible avec la conception élevée de l'art dont témoignent l'œuvre et la musique de Berlioz. Wagner fit alors cette remarque : « Oui, c'est vrai ; malheureusement, pour réussir tant soit peu à Paris, Berlioz devait nécessairement être en bons termes avec Meyerbeer. »

Soit. Mais Berlioz ne réussit pas à Paris. Peut-être n'était-il pas encore en assez bons termes avec Meyerbeer ?... La vérité est que son admiration et sa sympathie, dont nous lui avons vu, dans la première partie de sa vie, donner des preuves de très bon aloi, disparurent un jour comme par enchantement. L'illusion se dissipa : il comprit qu'il y avait entre Meyerbeer et lui incompatibilité de nature, qu'il n'était rien de commun entre une œuvre toute de sincérité et de passion et une œuvre faite entièrement d'artifices, entre un cœur ardent, qui se livrait tout entier, et l'esprit calculateur d'un politicien de l'art.

Dès lors, sans qu'il y eut rien de changé aux apparences, c'en fut fini entre eux. Meyerbeer eut toujours vis-à-vis de Berlioz ses allures obséquieuses ; celui-ci prit soin d'éviter tout ce qui aurait pu amener une rupture publique. Il tint à honneur de rendre hommage comme par le passé aux solides qualités du musicien ; mais déjà, quand parut *le Prophète,* on avait pu voir la désaffection se prononcer. Les articles qu'il consacra à cette œuvre sont loin du ton des études sur *les Huguenots* et *Robert le Diable.* Même dans le compte rendu du lendemain, où l'éloge à jet continu semblait être pourtant une formalité nécessaire, on aperçoit des réserves dont témoignent des appréciations comme

celles-ci : « ... Cet arpège vocal ne me paraît pas appartenir au style dramatique sérieux. » « Pourquoi ce même rythme sanglotant est-il repris par les voix des anabaptistes, qui, eux, ne sanglotent pas ? Je ne sais. » « Je ne puis pas renier ici la religion musicale que j'ai professée toute ma vie... Ces aberrations de la musique théâtrale m'ont toujours paru d'abominables hérésies, et m'inspirent une horreur profonde. » C'est mieux encore à l'occasion d'une reprise qui eut lieu quelques mois plus tard ; ici, le critique prend à partie directement Meyerbeer, et s'écrie : « Vous savez si je vous aime et vous admire ; eh bien, j'ose affirmer que dans ces moments-là, si vous étiez près de moi, si la puissante main qui a écrit tant de grandes, de magnifiques et de sublimes choses était à ma portée, je serais capable de la mordre jusqu'au sang... » De fait, Berlioz avait pour *le Prophète* une espèce de haine. M. Saint-Saëns le rappelait naguère, faisant appel à ses propres souvenirs. L'on en trouvera d'autres preuves dans des articles postérieurs des *Débats*, où il déclare en propres termes que les trois hommes noirs (les anabaptistes) lui font peur, qu'il ne peut plus en soutenir la vue. — Schumann avait été plus sévère encore : il exprima son opinion sur *le Prophète* en faisant suivre simplement ce titre d'une croix funèbre...

Quant à *l'Africaine*, la pensée de Berlioz sur cette œuvre posthume est contenue dans deux citations de ses lettres :

« J'ai entendu une répétition générale de *l'Africaine*, de Meyerbeer, de sept heures et demie à une heure et demie. Je ne crois pas y retourner jamais. »

« J'ai vu la répétition générale de *l'Africaine*, mais je n'y suis pas retourné. J'ai lu la partition. Ce ne sont

pas des *ficelles* qu'on y trouve, mais bien des *câbles,* et des câbles tissus de paille et de chiffons. J'ai le bonheur de ne pas être obligé d'en parler. »

Et voici, quant à ses sentiments personnels dans la dernière partie de sa vie, trois phrases encore, extraites de ses lettres à la princesse Wittgenstein, qui achèveront de nous éclairer :

« Meyerbeer a fait annoncer pendant plusieurs semaines qu'il avait mal aux dents. Voulez-vous que j'annonce que Liszt n'a pas mal aux dents ? cela fera réfléchir beaucoup de gens qui auront peur d'être mordus. »

« ... la souplesse couleuvrine du caractère de Meyerbeer. »

« ... la comédie de Meyerbeer ». Cette comédie était celle de sa mort...

Revenant au ton sérieux, les *Mémoires* s'achèvent presque par une déclaration qui révèle la désillusion profonde de Berlioz, et sa conviction dernière que l'auteur des *Huguenots* avait été le grand obstacle au libre accomplissement de sa mission :

« L'influence de Meyerbeer et la pression qu'il exerce par son immense fortune, au moins autant que par les *réalités* de son talent éclectique, sur les directeurs, sur les artistes, sur les critiques, et par suite sur le public de Paris, y rendent à peu près impossible tout succès sérieux à l'Opéra. Cette influence délétère se fera sentir encore peut-être dix ans après sa mort. Henri Heine prétend qu'il a *payé d'avance...* »

Et il fait suivre cette boutade de cette note, terriblement vraie :

« Meyerbeer a eu non seulement le bonheur d'avoir du talent, mais, au plus haut degré, le talent d'avoir du bonheur. »

Cet insolent bonheur, ce fut en partie aux dépens de Berlioz qu'il le conquit. Il prit tout pour lui, et ne laissa rien. Entendons-nous : Meyerbeer avait trop d'adresse pour commettre aucun acte direct qui pût lui être tenu à reproche. Il ne fit rien par exemple, c'est évident, pour empêcher *les Troyens* d'être joués à l'Opéra. Mais il avait, par son influence, créé dans ce milieu un état d'esprit qui ne permettait pas à une œuvre pure de s'y produire. Il avait imposé une formule : en dehors d'elle rien ne pouvait exister. Le « faux art », pour reprendre l'heureuse expression de Tolstoï, avait, grâce à lui, tout envahi ; il avait chassé l'art de vérité.

Pourtant les yeux se sont ouverts peu à peu à la lumière, et la postérité a vengé celui qu'on avait injustement dépossédé pendant sa vie. Le crédit de Meyerbeer est maintenant épuisé. *Les Huguenots* se maintiennent encore au répertoire, tant par la force de l'accoutumance que pour la beauté réelle d'une scène à la conception de laquelle tout l'esprit romantique a coopéré. Mais une récente reprise de *l'Africaine* a révélé que le crépuscule de cet art est plus sombre encore qu'on ne l'aurait cru, et l'on n'ose même plus produire *Robert le Diable*. Pendant ce temps, l'œuvre de Berlioz, exécutée par tout l'univers, rayonne d'un éclat toujours grandissant. Chacun, maintenant, a repris la place qui lui appartient.

III. — LES CONTEMPORAINS ET LES SUCCESSEURS

Passons rapidement sur les autres musiciens parmi lesquels Berlioz fut obligé de vivre dans la société parisienne.

Halévy. En 1835, il écrit : «... Cette misérable *Juive!*...

J'aurais trop de mal à en dire, on crierait à la jalousie. » Plus tard, il y eut quelque détente : « *Le Val d'Andorre*... c'est vraiment bien. Il y a là des choses d'un sentiment très élevé et très juste. » Et les relations académiques des deux maîtres ne furent pas mauvaises.

Herold. On a fort reproché à Berlioz un article sur le *Pré aux Clercs,* qu'il n'a pas écrit, et un autre sur *Zampa*, dont il est l'auteur. Dans celui-ci, postérieur à la mort du compositeur, il put dire sa pensée sans être retenu par la crainte de chagriner un ami. Les critiques sont plutôt de tendance que de sentiment. « Il y a là dedans, observe-t-il, ce qui ne se trouve pas souvent à l'opéra-comique : de la musique. » Peut-être leurs relations se seraient-elles améliorées si Herold eût vécu : le mélancolique phtysique et l'ardent romantique ne se sentaient pas antipathiques l'un à l'autre. Au premier concert de Berlioz, en 1828, Herold était parmi les auditeurs qui se déclarèrent « les plus contents ».

Adolphe Adam ! Hector Berlioz ! Quelle antithèse ! Leur mépris mutuel nous est parfaitement connu par leurs écrits. « Pâleur... platitude... » Tels sont les seuls mots qu'après une foule de circonlocutions bouffonnes Berlioz laisse tomber pour caractériser *Giralda,* tandis qu'Adam exprimait des jugements comme celui-ci, qui vaut à tous égards qu'on le cite : « Si barbares que puissent être les compositions de Spontini maintenant, je suis bien sûr que c'est du Cimarosa à côté de ce que fait ce fou-là, qui se croit un Beethoven, parce qu'il a réuni chez lui, avec multiplication, tous les défauts de ce grand homme, sans avoir une seule de ses qualités. » A la fin, il y eut tentative de rapprochement, paroles courtoises, promesse d'Adam de voter pour Berlioz à la prochaine élection de l'Institut : or, ce fut lui qui mou-

rut, et Berlioz le remplaça ! Il était dit que ces deux hommes ne pourraient jamais se rencontrer.

Félicien David est, de tous les contemporains de Berlioz, celui qui eut le don de lui inspirer l'article le plus enthousiaste. Il avait trouvé dans *le Désert*, c'est évident, une vive impression de nature, ainsi qu'une évocation musicale de ces pays exotiques qui avaient pour lui tant d'attirance. Plus tard, soit que l'hétérogène mélange de poésie orientale et de style orphéonique ait choqué le symphoniste, soit peut-être que les sentiments confraternels de David n'aient pas répondu assez hautement aux avances de Berlioz (il y eut une rencontre à Vienne qui ne paraît pas avoir facilité beaucoup les relations, de même que certaines compétitions académiques ne furent pas pour les améliorer), soit enfin, tout simplement, que Berlioz ait reconnu que les œuvres postérieures ne tenaient pas les promesses d'un si brillant début, on le voit considérablement refroidi à son égard.

Quelque chose d'un peu inquiétant plane sur les relations de Berlioz avec Gounod. Elles commencèrent très bien. Dès 1838 (Gounod avait vingt ans), Berlioz louait chaleureusement, dans la *Gazette*, un morceau religieux du « plus jeune élève de Lesueur. » Il fit sur *Sapho* deux articles écrits presque sur le ton de ses études sur Gluck, annonçant la venue d'un musicien français qui revenait aux pures traditions des grands maîtres. Gounod paraissait alors vouloir se mettre sous son patronage. Les *Mémoires d'un artiste* contiennent une lettre de Berlioz, pleine d'encouragements et de bons conseils comme en pouvait donner un vieil ami à un jeune homme à son entrée dans la carrière.

Et puis, le charme s'évanouit. Il n'est que trop apparent que Gounod, dans la course au succès, ne se préoccupa pas trop de savoir s'il agissait parfois aux dépens de Berlioz. Il lui prit ses sujets, ses poèmes. Il fut le seul qui consentit à accepter le livret de *la Nonne sanglante*, que Berlioz avait mis en partie en musique, puis rendu après des incidents racontés dans les *Mémoires* : Halévy, Verdi, Grisar, avaient eu la délicatesse de refuser par égards pour lui ; « M. Gounod enfin accepta, dit-il simplement ; sa partition a été entendue avec un quart de succès. » Ce furent ensuite *Faust* et *Roméo et Juliette*. Berlioz ne se plaignit pas : son article sur *Faust* est d'une entière impartialité, aussi favorable qu'on pouvait l'espérer des divergences des deux grands musiciens quant à l'interprétation de l'œuvre de Gœthe. Puis, au moment où Berlioz ambitionnait de faire représenter *les Troyens* à l'Opéra, il trouva encore Gounod devant lui, avec la *Reine de Saba*, qui fut préférée à la noble épopée. Il y eut aussi des compétitions académiques. Bref, cette fois encore, la belle sympathie des débuts ne résista pas aux dures obligations de la vie.

De nombreuses mentions du nom de Gounod trouvées dans les lettres de Berlioz nous édifient sur la nature de leurs relations et sentiments réciproques ; voici, sans autre commentaire, les plus significatives :

Je n'ai pas compris ta phrase : « Gounod, *par déférence* pour son futur beau-père, a cru devoir parer les coups portés à l'école romantique. » En quoi cette école concerne-t-elle Zimmermann ? Et comment Gounod a-t-il besoin de considérations étrangères pour la défendre ? (du 22 mai 1852, à Joseph d'Ortigue).

Gounod vient de faire un joli petit opéra bouffe, le *Médecin malgré lui* (1858).

On nous annonce pour la fin du mois le *Faust* de Gounod dont je crois qu'il faut bien augurer. On en dit beaucoup de bien (1859).

Le *Faust* de Gounod contient de fort belles parties et de fort médiocres, et l'on a détruit dans le livret des situations admirablement musicales qu'il eût fallu trouver si Gœthe ne les eût pas trouvées lui-même (1859).

Tu sais sans doute le nouveau malheur qui est venu frapper la famille Zimmermann ? Ce pauvre Gounod est devenu fou ; il est maintenant dans la maison de santé du docteur Blanche. On désespère de sa raison (1857).

Je cherche à soutenir un peu ce malheureux X (Gounod) qui vient de faire un fiasco comme on n'en vit jamais. Il n'y a rien dans sa partition (*la Reine de Saba*), absolument rien. Comment soutenir ce qui n'a ni os ni muscles ? Et pourtant il faut que je trouve quelque chose à louer... Et c'est son troisième fiasco. Eh bien, il en fera un quatrième ! On ne fait plus des douzaines d'opéras... *beaux*. Paisiello en a écrit cent soixante-dix ; mais quels opéras ! Et qu'en reste-t-il ? (2 mars 1862).

A propos d'une soirée pour fêter l'anniversaire des *Troyens :* Gounod s'y trouvait, *Doli fabricator Epeus ;* il a chanté avec sa faible voix, mais son profond sentiment, le duo : *O nuit d'ivresse* (1864).

Vous n'avez pas lu les nombreux journaux qui ont parlé de ma partition de *Roméo et Juliette* à propos de l'opéra de Gounod, et cela d'une façon peu agréable pour lui ? C'est un succès dont je ne me suis pas mêlé et qui ne m'a pas peu étonné (1867).

Il n'apparaît pas que Berlioz ait été en relations personnelles avec César Franck. Ce n'est d'ailleurs qu'après sa mort que l'auteur des *Béatitudes* commença vraiment sa carrière active de compositeur, et *Ruth*, la seule œuvre de ce dernier qui fût justifiable de son feuilleton, fut exécutée pendant le temps d'une de ses absences de France. Cependant, voici un document, que n'ont pas connu, je crois, les biographes, et qui montre que Franck

ne passa pas indifférent devant Berlioz. Encore élève au Conservatoire, après avoir obtenu un prix de piano en 1838, César Franck, âgé de seize ans, fut admis à l'honneur de se faire entendre comme soliste à la Société des Concerts (le 24 mars 1839). Il fit, ce qui n'étonnera guère ceux qui l'ont connu, un choix malencontreux pour son morceau d'exécution : « Une fantaisie fort longue de Hummel qui, dit le compte rendu écrit par Berlioz, a paru insupportable aux quatre-vingt-dix-neuf centièmes de l'auditoire, et qu'on a supportée cependant par égard pour le beau talent du jeune virtuose. M. César-Auguste Franck, affirme-t-il, a exécuté ce morceau avec éclat, vigueur et précision. On l'eût applaudi vingt fois plus pour les belles qualités de pianiste et de musicien qu'il a montrées s'il avait fait un meilleur choix. »

Ce fut par ces éloges que l'auteur de *l'Enfance du Christ* salua, le premier, l'entrée dans la carrière de César Franck.

Ceux qui furent pour Berlioz « les jeunes » lui ont unanimement témoigné les sentiments d'un respect et d'une admiration qui dut être pour lui, s'il s'en rendit compte, une grande raison d'espérer en l'avenir. Est-il besoin d'insister sur le dévouement filial d'un Ernest Reyer, qui, par son œuvre même, a tenu à honneur de maintenir ses hautes et fières traditions ? Il ne fut pas son élève ; mais il a dit lui-même ce qu'il lui doit comme artiste : « S'il ne nous a rien enseigné, du moins nous a-t-il beaucoup appris. » Il fut pour lui, pendant la dernière partie de sa carrière, un compagnon de luttes, le réconfortant parfois par l'exemple de sa juvénile persévérance, s'efforçant par tous les moyens de lui donner la confiance que son œuvre était

vraiment impérissable. « Le bronze n'a pas tonné, écrivait-il le 9 mars 1869 ; les cloches n'ont pas fait entendre leur carillon funèbre ; les journaux de musique qui paraîtront demain ne seront même pas encadrés de noir en signe de deuil. Et pourtant un grand artiste vient de mourir... » Bientôt il ajoutait : « On mettra peut-être plus de temps à glorifier Hector Berlioz qu'on en a mis à glorifier Beethoven, mais on le glorifiera pourtant. » La prophétie s'est accomplie, sans doute au delà même des espérances de celui qui l'a prononcée : il est juste de lui en faire honneur aujourd'hui.

Le fait que deux artistes d'une nature si différente que MM. Reyer et Saint-Saëns se sont montrés également dévoués à la cause de Berlioz et l'ont assisté de leur mieux pendant sa vie est une preuve éclatante du prestige qu'il exerçait sur la jeune génération. Il est fort à croire que le futur auteur de *Samson et Dalila* et celui des *Troyens* se rencontrèrent pour la première fois au concert de la Société de Sainte-Cécile du 18 décembre 1853, dont le programme comprenait à la fois la première audition de *la Fuite en Égypte* (2e partie de l'*Enfance du Christ*) et celle d'une symphonie inédite et anonyme dont l'auteur, se révélant après l'exécution, n'était autre que le jeune Camille Saint-Saëns, âgé de dix-huit ans. Ils ne tardèrent pas à se retrouver de compagnie. Le « jeune lion musical » (c'est ainsi que Berlioz le qualifie) transcrit pour le piano la partition de *Lelio*. Il est en tiers avec le maître et Mme Viardot pendant qu'on étudie *Orphée* et qu'on projette l'exécution des *Troyens*. « Saint-Saëns, écrit-il, est un grand pianiste, un grand musicien qui connaît son Gluck presque comme moi. » Et c'est avec l'accent de la plus vive joie que, dix-huit mois avant sa mort, il annonce le succès

officiel qu'a obtenu sa cantate des *Noces de Prométhée,* couronnée par le jury de l'Exposition de 1867.

Il est paternel pour tous ces jeunes gens. Ernest Guiraud, fils d'un de ses anciens condisciples de la classe Lesueur, l'avait assisté dans les études de *l'Enfance du Christ ;* il ne manque pas d'en faire des compliments au père en écrivant à un ami commun : « Le fils de Guiraud m'a été bien utile... C'est un charmant garçon qui deviendra *un homme.* »

C'est par un éloge de l'auteur de *Carmen* que Berlioz termina son métier de critique : son dernier article aux *Débats* (8 octobre 1863) est un compte rendu élogieux des *Pêcheurs de perles ;* quelques mois auparavant, Bizet avait eu déjà part à un feuilleton écrit dans le même esprit (26 janvier 1863). Berlioz le comparait à Liszt et à Mendelssohn comme pianiste-lecteur, ajoutant que, malgré ce rare talent, le public serait bien forcé de l'accepter comme compositeur.

De plus récents encore ont reçu d'analogues témoignages de cette précieuse sympathie. Tels MM. Massenet, Paladilhe, Bourgault-Ducoudray, qui tous en gardent un souvenir ému. M. Henri Maréchal, le dernier venu de tous, rappelait naguère que, presque enfant encore, à la suite d'une rencontre toute fortuite, il reçut les confidences les plus passionnantes du vieux maître, qui, marchant à son bras dans la nuit pendant plusieurs heures, pensait tout haut, disant à son jeune compagnon ses enthousiasmes, son labeur sans fin, ses sublimes illusions, ses désespoirs.

C'est qu'il se sentait écouté par cette jeunesse. Il comprenait qu'ils étaient enfin venus, ceux qui devaient le comprendre ; il avait le pressentiment que c'était leur génération qui ferait sa réhabilitation. Il fut leur

patron, leur guide, leur drapeau ; et quand, après 1870, se produisit en France ce mouvement de régénération qui, dans le domaine musical, aboutit à la révélation de tant de beaux talents dont s'honore aujourd'hui notre école, c'est Berlioz, invisible, mais présent, qui marchait en tête : c'est à ce moment exact que commença pour lui l'ère de la gloire.

IV. — LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES

Berlioz a su dès sa jeunesse que l'Allemagne était la vraie patrie de la musique, tandis que l'Italie fut pour lui l'ennemi héréditaire. Nous comprendrions difficilement la violence de sa haine à l'égard de la musique italienne si nous ne savions par les écrivains, presque tous passionnés pour elle, — Alfred de Musset, Balzac, Lamartine, George Sand, Stendhal, et tant d'autres, — quelle place incroyablement exagérée elle occupait dans les préoccupations du public de ce temps-là, aux dépens du véritable grand art. Pour lui, il l'appelait « la Prostituée », et, proclamant sa décadence, aimait à la caractériser par ce vers de son ami Auguste Barbier :

La belle Juliette au cercueil étendue.

Nous connaissons ses sentiments à l'égard de Rossini. Ceux que lui inspire Bellini sont identiques. A Florence, en 1832, il se refuse avec force à faire la connaissance de ce « petit polisson », coupable d'avoir écrit un *Romeo et Giulietta* après lequel « l'ombre de Shakespeare n'est pas venue exterminer ce myrmidon ! » *La Sonnambula* « redouble son aversion. *Les Florentins mêmes* l'ont chûtée et sifflée ! C'est cependant bien bon pour eux ».

Donizetti a eu ce privilège inattendu que Wagner et Berlioz, à un moment de leur vie, lui ont dû chacun le pain quotidien. Le premier, pendant son premier séjour à Paris, ne put subsister qu'en faisant des arrangements de *la Favorite* pour piano, cornet à pistons, flageolet, etc. Le second, ruiné pour avoir fait un chef-d'œuvre, s'en fut diriger un orchestre d'opéra à Londres, et l'œuvre principale qu'il eut à interpréter fut *Lucia di Lamermoor*. Il fallait qu'il se résignât à cette extrémité, lui qui naguère, constatant l'envahissement de tous les théâtres de Paris, écrivait : « M. Donizetti a l'air de nous traiter en pays conquis. C'est une véritable guerre d'invasion. » Il dut constater que la conquête était durable, quand, beaucoup plus tard, dans un de ses derniers feuilletons, il contait cette petite histoire :

« Un marin, capitaine au long cours, disait un jour : « Toutes les fois que je quitte Paris pour faire le tour du monde, je vois affichée *la Favorite,* et toutes les fois que je reviens, je vois affichée *Lucie.* » Ce à quoi un de ses confrères répondit : « Allons, vous exagérez; on ne joue pas *Lucie* aussi souvent. Quand je pars pour les Indes, je vois, il est vrai, affichée *la Favorite,* mais quand j'en reviens, on ne joue pas toujours *Lucie*... On donne quelquefois encore *la Favorite.* »

Pour son opinion sur ces œuvres, nous la devinons assez bien pour qu'il soit superflu de l'aller chercher dans ses feuilletons. Au reste, Berlioz ne rendait pas compte dans les *Débats* des représentations du Théâtre Italien : c'est ainsi que nous sommes peu renseignés sur ce qu'il pensait de la musique de Verdi, dont il estimait grandement le caractère. « Verdi est un digne et honorable artiste, » écrit-il. « Il faut que je vous le dise : Verdi est un galant homme, très fier, très inflexible, et qui

sait on ne peut mieux remettre à leur place les petits chiens et les gros ânes qui s'émancipent trop. » Cette sympathie ne saurait surprendre chez deux maîtres de caractère également indépendant.

Il est deux artistes d'un autre pays, virtuoses-compositeurs illustres, qui balancèrent le succès des Italiens dans la société musicale d'après 1830 : Liszt et Chopin. Tous deux furent pour Berlioz de bons amis. Nous aurons à parler longuement du premier, qui a joué un rôle important aux côtés du maître français : pour Chopin, leurs relations furent plus superficielles, mais sincèrement affectueuses.

Au reste, le génie slave et celui de Berlioz ont toujours fraternisé. C'est en Russie que, par deux fois, l'auteur de *la Damnation de Faust* alla rétablir sa fortune délabrée : il obtint, dans ce pays neuf, aux sensations non encore émoussées, des succès inoubliables. Encore n'avait-il pas attendu d'aller chez eux pour montrer sa sympathie aux musiciens russes : dès 1845, il avait tenu à honneur de présenter Glinka au public parisien, en exécutant ses œuvres dans les concerts qu'il dirigeait, et en écrivant sur lui un important feuilleton. Plus tard, des artistes comme Balakiref, Lvof, César Cui, les critiques de Lenz et Wladimir Stassoff devinrent pour lui des amis. Et, devant cet accord dans l'admiration, si nouveau pour lui, on comprend le cri du cœur qu'il poussa quand, dans l'enivrement des acclamations, n'oubliant pas la patrie ingrate, il se tournait vers l'occident en murmurant : « Ah ! chers Parisiens !... »

Mais, du jour où il eut entendu les premières notes du *Freischütz* et où le Conservatoire lui eut révélé les sublimités de Beethoven, c'est vers l'Allemagne qu'il se-

16

tourna résolument. Longtemps avant qu'il eût passé le Rhin, il entretenait des relations cordiales avec plusieurs de ses musiciens. Ferdinand Hiller fut un de ses plus anciens et fidèles amis. Jeune débutant, il était sensible aux compliments d'Onslow, comme à ceux de Meyerbeer. Stephen Heller, Damcke, furent les meilleurs compagnons de ses dernières années.

De tous, celui pour lequel il éprouva la sympathie la plus vive, la plus immédiate, la plus durable, fut Mendelssohn. Il fit preuve, en cela, d'une justesse d'appréciation d'autant plus méritoire que l'auteur d'*Elie* fut loin de manifester un sentiment réciproque : il ne comprit pas l'artiste, et ne rendit pas à l'homme affection pour affection. Berlioz ne l'ignora pas, et ne changea pas pour cela, donnant ainsi une preuve nouvelle de l'élévation de son caractère.

Ils se virent pour la première fois au lendemain de l'arrivée de Berlioz à Rome. Celui-ci eut vite apprécié son compagnon à sa juste et haute valeur. « C'est un garçon admirable, écrivit-il aussitôt. Son talent d'exécution est aussi grand que son génie musical, et vraiment c'est beaucoup dire. Tout ce que j'ai entendu de lui m'a ravi ; je crois fermement que c'est une des capacités musicales les plus hautes de l'époque. » Il comprit que la société d'un tel artiste serait seule capable de lui faire supporter l'exil dans cette Italie qui était pour lui l'anti-musique. Souvent ils se réunissaient dans l'intimité : Mendelssohn lui jouait du Beethoven, — comme à Gœthe, l'année précédente ; — lui-même chantait les plus beaux morceaux de Gluck, ou bien quelques-unes de ses *Mélodies Irlandaises*, une de ses premières œuvres, pour laquelle Mendelssohn affectait une estime « calomnieuse pour ses autres œuvres », aurait-il

pu dire en cette occasion comme dans une autre plus célèbre.

Le jeune maître, en effet, était assez disposé à écraser son aîné sous sa supériorité de musicien allemand ne pouvant admettre qu'un Français pût avoir une conception supérieure de l'art. Berlioz a raconté comment leur familiarité commença. On avait, avant qu'ils se connussent, montré à Mendelssohn un morceau de sa cantate de concours. Berlioz, en arrivant, déclara : « C'est bien mauvais. » Cet aveu rompit la glace : Mendelssohn fut ravi de voir un Français (c'est-à-dire, suivant lui, un être pétri de vanité) faire ainsi mépris d'une invention musicale de son cru, sur laquelle il l'avait complaisamment jugé tout d'abord. Mais il n'en éprouva pas plus d'estime pour des œuvres sérieusement conçues : il le déclara franchement lui-même, et plus tard, mieux éclairé, ne démentit rien de cette opinion. Ils se retrouvèrent en effet douze ans après à Leipzig : Berlioz y fit entendre ses symphonies, son *Requiem*, etc. De tout cela, Mendelssohn ne trouva à faire compliment à l'auteur que sur une entrée de contrebasse qui se trouve dans l'accompagnement de la romance : l'*Absence*. « Mendelssohn a toujours eu une certaine estime pour mes chansonnettes, » a-t-il dit avec philosophie. — La même petite mésaventure est arrivée à Wagner, à qui Mendelssohn déclara, à la fin d'une représentation de *Tannhäuser*, « qu'une entrée en forme de *canon* dans l'adagio du second *finale*, lui plaisait fort ».

Si, dans ses *Mémoires* comme dans ses lettres, Berlioz parle de ses relations avec Mendelssohn sur un ton d'enjouement qui montre le plaisir qu'il a de les rémémorer, si parfois même il exprime les sentiments d'une vive affection (« Quoiqu'il ne s'en doute pas, je l'aime

beaucoup. — Je remercie Mendelssohn de son souvenir : les sentiments que je voudrais lui exprimer sont trop tumultueusement confus en moi aujourd'hui pour que je l'essaie », etc.) celui-ci, au contraire, s'est montré assez fâcheusement hargneux quand il lui est arrivé de communiquer ses propres impressions. Il a fait mention de lui dans ses lettres de voyage, écrites à sa famille, et voici comment il commence : « Berlioz est une vraie caricature sans une étincelle de talent. » A quoi le maître français, qui rapporte tristement la citation dans une note de ses *Mémoires*, répond qu'au moment où il formulait ce jugement sommaire, Mendelssohn, âgé alors de vingt et un ans, ne connaissait pas une note de ses grandes partitions. Il ne voit en lui qu'affectation et prétention : « Il ne rêve que Beethoven, Schiller et Gœthe ; il est d'une vanité incommensurable et traite avec un superbe dédain Mozart et Haydn, de sorte que son enthousiasme m'est très suspect. » Plus loin, il veut bien reconnaître qu'il est « un Français, c'est-à-dire un homme avec lequel les relations sont toujours agréables »; mais il ajoute : « Tu dis, chère mère, que Berlioz doit cependant poursuivre un but élevé dans l'art. Je ne suis pas en cela de ton avis. Je crois que, ce qu'il veut, c'est se marier, et il est, à bien prendre, pire que les autres, car il est plus affecté. Cet enthousiasme purement extérieur, ces airs désespérés qu'on prend auprès des dames, ces génies qui s'affichent en grosses lettres, tout cela m'est parfaitement insupportable. » Comme voilà Berlioz bien compris ! Il ne doit pas même « poursuivre un but élevé dans l'art ! »

Il est vrai qu'à l'époque où Mendelssohn le jugeait ainsi, Berlioz était en proie à ses violentes passions romantiques, — et c'étaient là choses que le placide auteur de *Paulus*,

qualifié par Berlioz « candide » et « virginal », ne comprenait guère. Comme, dans les inquiétudes que lui causaient ses amours laissées à Paris, il annonçait qu'il allait partir, Mendelssohn paria qu'il n'en ferait rien, ne concevant pas que l'on pût sacrifier les avantages du prix de Rome à une amourette, et persistant à ne pas vouloir prendre au sérieux ses éclats passionnés. Il perdit son pari !

A Leipzig, où Berlioz alla donner son premier concert en 1843, il fut accueilli par Mendelssohn d'une façon parfaitement cordiale et confraternelle. La sœur de celui-ci, Fanny Hensel, à qui plaisait l'originalité des artistes français, dit qu'il fallut son intervention pour ramener à des sentiments favorables le public timoré de la ville, que les « excentricités » de Berlioz avaient d'abord effarouché. Mais les malentendus sont fréquents entre gens qui ne parlent pas la même langue : Mendelssohn avait toujours peur que Berlioz se moquât de son mauvais français (lui n'avait pas les mêmes craintes, s'étant toujours refusé à dire un seul mot d'allemand). On put voir les effets de cette ignorance à la suite de la petite manifestation comiquement solennelle des bâtons de chef d'orchestre échangés, avec lettre dans le style du *Dernier des Mohicans*, anecdote bien connue grâce aux *Mémoires*. Berlioz avait voulu faire inscrire sur son bâton la traduction de ces mots, extraits de sa lettre : « Le mien est grossier, le tien est simple. » Ce que l'adroit traducteur interpréta dans ce sens : « Je suis grossier, et tu es simple. » On en a ri longtemps à Leipzig, après avoir trouvé d'abord que ces Français ont vraiment d'étranges manières !

L'opinion favorable de Berlioz à l'égard des œuvres de Mendelssohn s'est exprimée dans plusieurs endroits

de ses écrits. On ne la trouve guère dans ses feuilletons : l'occasion manquait, la musique de Mendelssohn ayant peu été exécutée en France du vivant de Berlioz. Mais les *Mémoires* et les *Lettres* lui ont fourni maintes occasions d'exprimer son admiration, qui ne se démentit jamais. Sans doute les deux artistes ne sont pas toujours d'accord sur les tendances. Telle fugue scolastique met Berlioz en rage ; il traite alors Mendelssohn de « tisserand de notes » ; cependant il ne veut pas lui contester le droit de comprendre l'art d'une autre façon que lui. « Il n'y a pas de beau absolu, conclut-il, et je trouve que vous avez bien de la bonté d'établir des discussions à mon sujet avec Mendelssohn. » D'autres parties de la même œuvre (*la Réformation*) lui semblent « superbes » ou « piquantes » ; *Elie* est « magnifiquement grand et d'une somptuosité harmonique indescriptible ». Un trio, une sonate, les deux symphonies en *la* sont appréciés dans les termes les plus louangeurs, de même que, dans les *Mémoires*, il est parlé de la *Nuit de Walpurgis* et du *Songe d'une nuit d'été* avec une chaleur extrême.

Particularité singulière : parmi les nombreuses causes de désaccord qui existèrent entre Berlioz et Wagner, et dont nous allons nous occuper bientôt, Mendelssohn est entré pour une certaine part. Il est vrai que ce dissentiment-là ne fut pas grave : tout se borna à quelques lignes écrites par Berlioz à Liszt au retour du voyage à Londres où les deux « musiciens de l'avenir » se rencontrèrent. Elles sont assez intéressantes pour que nous ne craignions pas de les reproduire :

« Si je n'avais pas le même défaut pour d'autres maîtres que j'exècre avec une violence de canon de 120 (c'est Bach que Berlioz veut dire), je dirais que

Wagner a tort de ne pas considérer comme une riche et belle individualité le puritain Mendelssohn. Quand un maître est un maître, et quand ce maître a toujours et partout honoré et respecté l'art, il faut l'honorer et le respecter aussi; quelle que soit la divergence existant entre la ligne que nous suivons et celle qu'il a suivie. »

En vérité, Mendelssohn a trouvé un bon avocat d'office en la personne de Berlioz.

Berlioz eut peu de relations personnelles avec Schumann. Celui-ci, sauvage déjà par sa nature, parlait trop mal français pour qu'ils pussent s'entendre. Mais comme artistes, ils se comprirent : c'est assez dire, et il est précieux de pouvoir signaler un si bon accord entre de tels génies.

C'est Schumann qui en donna le premier témoignage, et il est éclatant. En 1835, âgé de vingt-six ans, il écrivit sur la *Symphonie fantastique*, qu'il n'avait pu étudier que dans la transcription au piano de Liszt, l'article le plus artiste, le plus perspicace, le plus pénétrant qui ait jamais été publié sur ce chef-d'œuvre. Il eut à cela, je pense, quelque mérite : les paroles de Schumann eurent quelque chose de prophétique, et je ne sais si je ne l'admire pas autant pour avoir écrit un pareil morceau critique que pour avoir composé tel de ses chefs-d'œuvre symphoniques.

Berlioz comprit l'importance d'une telle manifestation émanée du génie allemand. Si d'abord il se réjouit surtout que Fétis « ait été à son sujet roulé d'importance », il sentit bien aussi qu'un article aussi profondément étudié, renfermât-il des critiques, valait mieux qu'une réponse à de mesquines polémiques de tous les jours.

Quelques mois après avoir reçu l'article de la *Neue Zeitschrift für Musik*, il publia dans la *Gazette musicale* une lettre ouverte à Robert Schumann, qui, après les remerciements dus au critique et au chef d'orchestre (car Schumann, premier en Allemagne, avait fait exécuter à Leipzig l'ouverture des *Francs-Juges*) contient des déclarations qui sont un de ses meilleurs exposés de principes d'art, et par lesquelles il préparait, cinq années à l'avance, son premier voyage de propagande musicale en Allemagne. C'est encore sous forme de lettre à Schumann que, par une attention délicate, leur ami commun Stephen Heller publia dans la *Gazette musicale* une analyse détaillée de *Roméo et Juliette* après la première exécution de cette symphonie.

Sans s'être jamais vus, ils se sentaient donc amis. Vers ce temps encore, Clara Wieck vint donner des concerts à Paris. Invitée à une soirée chez les Bertin, elle vit un inconnu s'empresser auprès d'elle : c'était Berlioz. « Il a tout de suite parlé de toi, écrit-elle à son fiancé. Il est silencieux, a les cheveux énormément épais, et baisse toujours les yeux en regardant le parquet. Demain il viendra me voir. Au commencement je ne savais pas qui il était, et j'étais étonné qu'il parlât tout le temps de toi. Finalement, je lui ai demandé son nom, et, l'ayant appris, j'ai eu un joyeux mouvement d'effroi qui a dû le flatter. »

Quand à son tour il vint à Leipzig, il eut Schumann pour auditeur fidèle, et c'est avec une juste fierté qu'il a rapporté en plusieurs occasions le compliment que lui fit son grand confrère, dont le caractère peu expansif était bien connu : « Schumann, le taciturne Schumann, est tout électrisé par l'Offertoire de mon *Requiem ;* il a ouvert la bouche, l'autre jour, au grand étonnement de

ceux qui le connaissent, pour me dire, en me prenant la main : *Cet offertorium surpasse tout !* »

Hector Berlioz et Robert Schumann se sont reconnus frères en l'Art. Il est bon et salutaire de le proclamer.

V. — BERLIOZ, WAGNER, LISZT

L'HISTOIRE

Berlioz, cependant, ne devait pas rester isolé jusqu'au bout. Un jour vint où il rencontra les compagnons qui avaient manqué à sa jeunesse. Ils étaient deux : partis un peu après lui, ils le rejoignirent bientôt, et tous trois, pendant un temps, cheminèrent ensemble. Comme on les avait vus s'engager dans la même voie, qui était nouvelle et qu'ils frayaient eux-mêmes (on ne saurait refuser à Berlioz d'y avoir fait la première trouée), on les crut inséparables. Il n'en était rien malheureusement. Le dernier venu, plus hardi, peut-être plus fort, prit la tête, et marcha vers une contrée sauvage qui n'était pas celle où son aîné dirigeait ses pas : même, renversant tout sur son passage sans regarder autour de lui, il sema sur la route des obstacles qui entravèrent la marche de l'autre, et semblèrent, un moment, l'arrêter tout à fait.

La guerre fut allumée, et les frères devinrent ennemis.

Le troisième cependant, admirable cœur, s'efforça longtemps de maintenir la bonne harmonie, les réconfortant à tour de rôle par tous les moyens : pourtant il ne put s'empêcher d'incliner définitivement vers l'un des deux, et laissa l'autre seul sur le chemin.

Ce dernier était Berlioz, qui retomba encore une fois dans son isolement.

La question des rapports de Berlioz et de Wagner est, depuis quelque cinquante ans, une de celles qui ont préoccupé le plus vivement ceux qui s'intéressent aux choses de l'art, et le public frivole lui-même. Elle n'a jamais été, ce me semble, vraiment traitée d'une façon satisfaisante. C'est qu'elle est complexe, constituée par une multitude d'incidents dont l'ensemble seul permet de faire ressortir la vérité complète. Isoler l'un ou l'autre de ces incidents ne peut que donner une idée fausse de la situation générale. On l'a fait souvent : c'est même la seule chose que l'on ait faite ; aussi n'est-on pas sorti du domaine stérile de la polémique. Nous voudrions faire mieux, s'il se peut, et nous hausser au ton de l'histoire.

En outre, on a fini par reconnaître que, dans la querelle mémorable, Berlioz et Wagner ne sont pas tout, et qu'une troisième personnalité, Liszt, a joué un rôle essentiel, soit auprès d'eux, soit entre eux. C'est donc, en définitive, sur l'association Berlioz, Wagner, Liszt qu'il importe de connaître la vérité.

Pour y parvenir, il faut rechercher d'abord quelles furent exactement les relations personnelles de ces trois hommes dont l'œuvre et l'action ont jeté de si éclatantes lueurs sur l'art du XIXe siècle.

La première rencontre entre les deux aînés eut lieu à la fin de 1830. Berlioz venait d'obtenir le prix de Rome ; avant de partir pour l'Italie il donna un concert dans lequel il fit entendre pour la première fois, outre sa cantate de concours, la *Symphonie fantastique*. Liszt vint le voir à ce moment même. « Nous ne nous connaissions pas encore, a-t-il raconté. Je lui parlai du *Faust* de Gœthe, qu'il m'avoua n'avoir pas

lu, et pour lequel il se passionna autant que moi bientôt après. Nous éprouvions une vive sympathie l'un pour l'autre, et depuis lors notre liaison n'a fait que se resserrer et se consolider. Il assista à ce concert, où il se fit remarquer de tout l'auditoire par ses applaudissements et ses enthousiastes démonstrations. »

Liszt, plus jeune que Berlioz d'environ huit années, avait alors dix-neuf ans ; enfant prodige et enfant gâté, il était célèbre par toute l'Europe. Bien qu'il ne fût alors que virtuose, — le plus brillant, certes, qu'on eût jamais entendu, — les succès, parfois frivoles, qu'il lui fut donné de remporter comme tel ne lui firent pas perdre de vue les sommets les plus élevés de l'art, vers lesquels l'attirait sa haute tendance. Il eut vite reconnu en Berlioz le compagnon qu'il lui fallait, et il s'attacha à lui sans hésitation.

Leurs relations, pendant les années que Liszt passa à Paris, furent toutes fraternelles. On les voyait ensemble dans des maisons hospitalières à l'art, s'enthousiasmant l'un et l'autre dans la contemplation des chefs-d'œuvre. L'on connaît l'histoire de cette soirée chez Legouvé, où, dans un groupe intime, Liszt, ayant profité d'un instant où les lumières s'étaient éteintes pour donner quarante ans à l'avance un avant-goût des impressions de Bayreuth, joua, dans la nuit, la *Sonate en ut dièze mineur* de Beethoven : quand les lampes furent rallumées, on vit Berlioz en larmes ; et Liszt, le désignant au maître de maison, dit :

« Regardez : il a écouté en héritier présomptif ! »

C'était l'époque des plus grandes difficultés de la vie de Berlioz. Liszt (qui fut témoin à son mariage) lui vint en aide de son mieux, prêtant son concours à ses concerts, mettant son influence à sa disposition, s'em-

ployant par tous les moyens à faire triompher sa cause. Pianiste, il n'avait guère la faculté de répandre son œuvre : il s'y ingénia pourtant, prenant des motifs de ses œuvres pour thèmes de ses fantaisies, réalisant le problème de transcrire pour le piano, et avec un rendu extraordinaire, une œuvre qui, à première vue, semblait ne pouvoir vivre que par l'orchestre, la *Symphonie fantastique*. Plusieurs lettres de Berlioz à ses amis nous renseignent, non seulement sur les mérites que l'auteur, peut-être peu favorablement disposé d'avance, reconnaissait à cette interprétation, mais encore sur les conditions, toutes désintéressées, dans lesquelles Liszt l'offrit au public. « Liszt, écrit-il, vient d'arranger ma symphonie pour le piano ; c'est étonnant. » (30 août 1833.) « La *Symphonie fantastique* a paru ; mais, comme ce pauvre Liszt a dépensé horriblement d'argent pour cette publication, nous sommes convenus de ne pas consentir à ce qu'il donne un seul exemplaire, etc. » (30 novembre 1834.) « J'ai un grand succès en Allemagne, dû à l'arrangement de piano de ma *Symphonie fantastique* par Liszt. On m'a envoyé une liasse de journaux de Leipzig et de Berlin... » (16 décembre 1835.) Dans le nombre était l'article de Schumann ; c'est encore à Liszt que Berlioz avait dû l'avantage d'un suffrage aussi précieux.

Il ne faudrait pas croire cependant que Liszt ait tout donné et n'ait rien reçu en échange. Un bon juge, M. Hugo Riemann, a fait comprendre en quelques mots ce qu'il dut à Berlioz au point de vue du développement de sa personnalité. Ayant signalé l'influence qu'exercèrent sur le virtuose les influences diverses de Paganini et de Chopin, cet auteur ajoute : « Mais ce fut l'exécution de l'*Episode de la vie d'un artiste*, de

Berlioz, qui empoigna le plus profondément tout son être artistique, et donna une forme définie et lumineuse à ce qui n'avait été chez lui, jusqu'alors, que persuasion latente et toute intuitive : que la musique doit exprimer ou représenter quelque chose, que son but est de donner un corps à des idées poétiques. Ainsi Liszt devint, avec Berlioz, le promoteur le plus en vue de l'idée de la musique descriptive. » En d'autres termes, Berlioz a été pour Liszt, en tant que compositeur, sinon un maître, du moins un guide, celui qui lui donna réellement la conscience de soi.

Environ dix ans après leur première entrevue, Liszt, poursuivant sa carrière de virtuose errant, se remit à courir le monde. Berlioz, virtuose de l'orchestre, fit bientôt de même ; parfois il leur arriva de se rencontrer au cours de leurs pérégrinations, sans que d'ailleurs ces relations passagères fissent autre chose que rappeler leur ancienne camaraderie.

Puis un changement de vie s'opéra pour l'un comme pour l'autre.

Mais, avant de les suivre nous devons revenir en arrière. Le troisième personnage est entré en scène : il faut l'observer dès ses premiers pas.

Richard Wagner vint à Paris à la fin de 1839. C'était l'époque où Berlioz mettait la dernière main à sa symphonie dramatique *Roméo et Juliette,* dont il est probable qu'il entendit les premières auditions. Isolé dans la grande ville, il y aurait volontiers cherché des amis ; mais la lutte pour la vie absorba tous ses instants. Il écrivait peu après, dans une esquisse autobiographique :

Mes relations avec Habeneck, Halévy, Berlioz, etc., ne pou-

vaient nullement contribuer à m'ouvrir quelque perspective : à Paris, il n'existe pas d'artiste qui ait le temps de lier amitié avec un autre ; chacun se démène et s'agite pour son propre compte. Halévy... (passons sur ce paragraphe qui n'a pas d'intérêt ici) — Berlioz, en dépit de son caractère déplaisant, m'attira beaucoup plus. Il y a entre lui et ses collègues parisiens cette immense différence qu'il ne fait pas sa musique pour gagner de l'argent. Mais il ne peut écrire pour l'art pur, le sens du beau lui manque. Il reste complètement isolé dans sa tendance : il n'a personne à ses côtés qu'une troupe d'adorateurs, qui, platement et sans le moindre jugement, saluent en lui le créateur d'un système tout battant neuf, et lui ont complètement tourné la tête ; en dehors d'eux tout le monde l'évite comme un fou.

Voilà une première impression qui semble marquer bien de la méfiance, de la prévention, même !

La vérité est que Wagner était venu dans l'intention bien arrêtée de conquérir la France : idée bien allemande, que d'autres avaient eue avant lui, — Mozart, par exemple, et aussi Mendelssohn, — et qui leur valut à tous trois un égal insuccès. Il ne m'apparaît pas qu'il y ait dans ce résultat une raison suffisante pour déverser le mépris sur l'esprit français. Quand Mozart, et Mendelssohn, et Wagner, arrivèrent à Paris, âgés respectivement de vingt-deux et de vingt-six ans, ils avaient sans doute conscience de leur supériorité, mais ils n'en apportaient aucune preuve, n'ayant produit encore ni *Don Juan*, ni *le Songe d'une nuit d'été*, ni même *Tannhäuser*. La résistance qu'ils devaient fatalement rencontrer leur causa une irritation dont leurs écrits et leurs lettres nous ont apporté d'irrécusables témoignages : elle se traduit d'ordinaire par des opinions sévères exprimées à l'égard des musiciens français, que, sans aucune charité, ils accablent sous le poids de leurs propres mérites, comme si ces con-

frères étaient cause de leurs malheurs et n'avaient pas assez de peine à lutter pour leur propre compte.

Ces observations générales trouvent leur application immédiate aux rapports de Berlioz et de Wagner pendant la durée du séjour de ce dernier à Paris de 1839 à 1842. Tous deux, en dehors de la composition musicale, consacraient une partie de leur activité à écrire des articles dans les journaux. Ceux que Wagner donna à la *Gazette musicale* furent, pendant cette période, les seules productions de sa plume qui purent attirer sur lui l'attention du public. Bien que ce soit peu l'habitude, dans la grande presse, de citer sans une raison particulière les articles des journaux spéciaux, Berlioz signala, dans son feuilleton des *Débats* du 6 décembre 1840, un des écrits de son confrère allemand, dont il fit mention en ces termes courtois : « On lira longtemps la nouvelle de M. Wagner intitulée : *Une visite à Beethoven.* » C'était peu de chose, assurément ; c'était au moins une preuve des bonnes dispositions de Berlioz ; c'était aussi tout ce qu'il pouvait faire à ce moment.

Voyons maintenant quelle réciprocité Berlioz trouva en Wagner.

Celui-ci écrivait aussi sur des sujets d'actualité, non dans les journaux de Paris, où il n'aurait peut-être pas été suffisamment libre de dire toute sa pensée, mais dans des gazettes allemandes, par l'intermédiaire desquelles il faisait part au public de son pays de ses observations sur la musique française, bienveillantes ou non. Une série de lettres, signées *Freudenfeuer* (Feu de joie) parut ainsi dans une revue de Dresde, l'*Europa*, sous ces titres : *Amusements parisiens* et *Mésaventures de l'Allemand à Paris*. Il s'y trouve, sous

la date du 5 mai 1841, un article spécialement consacré à Berlioz.

L'écrivain insiste d'abord sur le caractère exceptionnel de son œuvre, et, dans une phrase que nous avons citée au début de ce chapitre, parle de son isolement parmi les musiciens français. Il poursuit :

Du fond de notre Allemagne, l'esprit de Beethoven a soufflé sur lui, et certainement il fut des heures où Berlioz désirait être un Allemand. C'est en de telles heures que son génie le poussait à écrire à l'imitation du grand maître, à exprimer cela même qu'il sentait exprimé dans ses œuvres. Mais dès qu'il saisissait la plume, le bouillonnement naturel de son sang de Français reprenait le dessus, le bouillonnement de ce sang qui frémissait dans les veines d'Auber lorsqu'il écrivit le volcanique dernier acte de sa *Muette*... Heureux Auber, qui ne connaissait pas les symphonies de Beethoven !...

Ce rapprochement d'Auber et de Berlioz est inattendu, et la réflexion sur le bonheur qu'eut le premier à ne pas connaître Beethoven nous étonne. Pourtant, nous comprenons ce que Wagner a voulu dire : il exprime simplement cette autre idée allemande, que la symphonie est un genre dont les musiciens d'outre-Rhin ont l'absolu monopole. Pour quelle raison le bouillonnement du sang français devait interdire à Berlioz d'écrire dans la forme de la symphonie beethovenienne, c'est ce que nous ne saurions dire : c'est l'opinion de Wagner, rien de plus. Ce n'est pas celle de Schumann, autre Allemand, peut-être aussi bon juge en matière de symphonies.

Ces considérations générales étant exposées, Wagner aborde l'examen de la *Symphonie fantastique*.

C'est, dit-il, une chose étrange, inouïe. Une riche, une monstrueuse imagination, une fantaisie d'une énergie épique,

vomissent, comme d'un cratère, un torrent bourbeux de passions. Ce qu'on distingue, ce sont des nuages de fumée de proportions colossales, traversés seulement par des éclairs, zébrés par des bandes de feu, et façonnés en fantômes changeants. Tout est excessif, audacieux, mais extrêmement désagréable.

Voilà pour la *Fantastique*. Passons à *Roméo et Juliette* :

L'audition de cette symphonie, écrit Wagner, m'a fait éprouver les plus vifs regrets. Dans cette composition, à côté des trouvailles les plus géniales, il s'amoncelle une telle quantité de fautes contre le goût et la bonne économie artistique, que je ne puis me défendre de faire ce souhait : c'est que Berlioz, avant l'exécution de cette œuvre, l'eût soumise à un homme tel que Cherubini ; certainement celui-ci, sans nuire le moins du monde à l'originalité de la composition, aurait su la débarrasser d'un bon nombre d'imperfections qui la déparent.

Cela est prodigieux ! Berlioz demander avis à Cherubini ! A celui qui, lorsqu'on l'invitait à entendre la *Symphonie fantastique*, répondait, « de l'air d'un chat auquel on veut faire avaler de la moutarde : — Je n'ai pas besoin d'aller savoir comment il ne faut pas faire ! » Mais pourquoi Wagner n'a-t-il pas mis à profit pour son propre compte cette idée remarquable, et consulté Cherubini sur l'écriture du *Vaisseau fantôme* et de *Tannhäuser ?* Quels admirables conseils n'eût-il pas reçus du musicien ultra-puriste et résolument consonnant, hostile à toute hardiesse, qui ne jurait que par les anciens maîtres italiens et critiquait sévèrement les « incorrections » de Bach, qu'il traitait de *barbaro Tedesco*, — ce qui n'ôte rien à ses talents, mais le désignait assez mal pour diriger utilement de jeunes artistes poursuivant un autre idéal !

Et Wagner, demandait-il donc si volontiers des avis? Beethoven, ou Bach, ou n'importe quel artiste de génie, avait-il coutume de jamais prendre les conseils d'autrui? Qui donc saurait se hausser à un degré suffisant pour se vanter d'être utile à de tels hommes? Un reproche de cette nature, fait à un créateur, sent vraiment par trop son Beckmesser. D'ailleurs, l'auteur de *la Fantastique,* l'a mérité moins que personne. En dépit de l'affirmation qu'on lit dans la suite de l'article de Wagner : « La susceptibilité de Berlioz est si excessive que même son plus intime ami n'oserait lui faire une telle proposition, » il a signalé lui-même plusieurs cas dans lesquels des indications étrangères lui ont permis d'apporter à ses œuvres d'heureuses retouches. Il dit dans ses *Mémoires :* « La *Scène aux Champs* (lors de la première audition de la symphonie) ne produisit aucun effet. Je pris aussitôt la résolution de la récrire, et F. Hiller, qui était alors à Paris, me donna à cet égard d'excellents conseils dont j'ai tâché de profiter. » Pour *Roméo et Juliette :* « M. Frankoski m'ayant signalé à Vienne la mauvaise et trop brusque terminaison du Scherzo de la fée Mab, j'écrivis pour ce morceau la coda qui existe maintenant et détruisis la première. — D'après l'avis de M. d'Ortigue, je crois, une importante coupure fut pratiquée dans le récit du Père Laurence, etc. » Il ajoute, il est vrai : « Selon l'usage, aucun des Aristarques qui ont écrit pour ou contre cet ouvrage ne m'a indiqué un seul de ses défauts, que j'ai corrigés plus tard successivement quand j'ai pu les reconnaître. » Je ne vois pas que les critiques de Wagner, si Berlioz les avait connues, eussent grandement contribué à ce perfectionnement.

L'article s'achève par des compliments à l'artiste

français qui, contre l'habitude de ses compatriotes, n'écrit pas pour l'argent, et par un grand éloge de sa *Symphonie funèbre et triomphale*, à laquelle Wagner donne le pas sur les autres œuvres de Berlioz, lui reconnaissant un caractère « populaire » au sens le plus idéal du mot, et plutôt « national » que « populaire », « car il est certain, ajoute-t-il, que du *Postillon de Longjumeau* à cette *Symphonie de Juillet* il y a encore un bon bout de chemin à parcourir. » Toujours cette préoccupation de l'opéra-comique, qui reste, pour Wagner même, le genre essentiellement français !

Cet article, dont les extraits ont pu faire apprécier la bienveillance, fut envoyé à un journal allemand au moment où Berlioz songeait à organiser sa première expédition en Allemagne, projet que Wagner n'ignorait évidemment pas. C'était assurément une belle manière de lui en rendre l'accès facile.

C'est dans le même temps qu'eut lieu à l'Opéra la mise en scène du *Freischutz* avec les récitatifs de Berlioz. Wagner fit d'abord si bon accueil à ce projet qu'il s'entremit en personne pour obtenir l'autorisation de la veuve de Weber. « Il faut de nombreux auxiliaires, écrivait-il en Allemagne, pour surmonter tous les obstacles ; Berlioz seul ne suffira pas à la besogne, etc. » Mais la première représentation n'avait pas eu lieu que déjà il écrivait dans les journaux pour protester contre l'introduction des récitatifs.

Ce n'est pas ici le lieu de discuter les raisons de principe auxquelles il obéissait. Bornons-nous à dire que les critiques, courtoises assurément, mais très directes, qu'il adressait à Berlioz, portaient assez à faux. Ce n'était pas lui le coupable : le mal était dans la situation même des théâtres parisiens, par suite de laquelle le *Freis-*

chütz n'était à sa place ni à l'Opéra, dont le cadre était trop vaste et solennel, ni à l'Opéra-Comique dont les ressources étaient insuffisantes, — d'où résultait cette conclusion rigoureuse que les spectateurs français devaient être à tout jamais privés de connaître le chef-d'œuvre allemand. Est-il certain que Wagner n'eût pas fait quelques concessions si c'eût été à lui qu'on se fût adressé ? Et, lui qui accusait Berlioz d'avoir introduit dans l'œuvre de Weber un élément étranger, était-il si scrupuleux quand il changea le dénouement de l'*Iphigénie* de Gluck, y ajouta un finale entièrement nouveau, mit une longue coda, très personnelle, à la fin de l'ouverture, et remania l'instrumentation ? Ne savons-nous pas aussi les retouches qu'il ne craignit pas d'apporter à l'instrumentation des symphonies de Beethoven, l'*Ut mineur*, la *Neuvième*, où il ajouta des instruments que l'auteur n'avait pas connus ? Tant il est vrai que la parabole de la poutre et de la paille est une éternelle vérité !

Avec Wagner, cependant, il faut toujours s'attendre à des surprises. En même temps qu'il imprimait sur Berlioz les articles que nous avons résumés, il écrivait, de sa propre main, une page d'un tout autre ton, dont on a récemment retrouvé l'autographe. La voici :

Si j'étais Beethoven, je dirais : « Si je n'étais Beethoven et si j'étais Français, je voudrais être Berlioz. » Parlerais-je ainsi dans l'espoir d'être plus heureux ? Je ne le sais au juste, mais je le dirais cependant. — Chez ce Berlioz flamboie la jeunesse d'un grand homme. Ses symphonies sont les batailles et les victoires de Bonaparte en Italie. — Il vient d'être fait consul, — il va devenir empereur, — il va conquérir l'Allemagne et le monde. — Mais l'enverra-t-on à Sainte-Hélène ? Je l'ignore. — Je sais bien, toutefois, que, dans ce cas, on l'en ramènerait triomphalement. Berlioz est un grand général.

De même que je ne puis me figurer les victoires de Bonaparte qu'en me représentant clairement devant les yeux l'image du héros et en le mettant à la tête de la monstrueuse mêlée, versant à travers la masse mille pensées fulgurantes qui la dirigent — de même je ne puis imaginer une symphonie de Berlioz sans le voir lui-même à la tête des exécutants. Ces créations gigantesques, enfants des orages juvéniles d'un génie débordant, continueront de vivre lorsqu'un jour la France reconnaissante aura dressé un marbre fier sur la tombe de leur auteur ; mais seule la tradition pourra leur donner, aux yeux de la postérité, la signification qu'elles avaient, pour les contemporains, sous la direction personnelle du héros génial. Le père doit en transmettre le souvenir au fils et celui-ci au petit-fils, autrement il arrivera peut-être que l'on ne croira plus à ces réalités étonnantes et qu'on les prendra pour des contes des « mille et une nuits ».

Cette prosopopée sonore est d'un effet vraiment inattendu, succédant aux citations précédentes, dont le ton pincé ne pouvait pas faire pressentir une pareille conclusion ! L'écrit, à la vérité, perd beaucoup de son importance si l'on considère qu'il n'a pas été livré à la publicité ; mais c'est déjà chose de grande signification que Wagner ait pu l'entreprendre. C'est une preuve, en tout cas, qu'il n'était pas très sûr de ce qu'il fallait croire, et qu'il pratiquait volontiers le principe des opinions successives.

Les deux jeunes maîtres se retrouvèrent à Dresde quelques mois après que Wagner eût quitté la France. Celui-ci, dans l'intervalle, était parvenu à faire représenter *Rienzi* et le *Vaisseau fantôme*, et venait d'être nommé *Capellmeister* de la cour de Saxe. Berlioz arriva dans la ville précisément la veille du jour où eut lieu sa présentation à la chapelle et sa prestation de serment. Il loua chaleureusement le souverain qui, « en donnant à son premier maître de chapelle Richard Wagner pour

collègue, a ainsi assuré l'existence de celui-ci », et protesta que « les amis de l'art ont dû dire à sa Majesté ce que Jean Bart répondit à Louis XIV annonçant à l'intrépide loup de mer qu'il l'avait nommé chef d'escadre : « Sire, vous avez bien fait ! » Ces éloges, ce serment de fidélité prêté par Wagner à la dynastie de Saxe, semblent n'être pas dénués d'ironie lorsqu'on se rappelle ce qui a suivi...

Ayant constaté que Wagner eut à exercer pour la première fois son autorité en l'assistant dans ses répétitions, « ce qu'il fit avec zèle et de très bon cœur », Berlioz ajoute qu'il vit représenter le *Vaisseau fantôme* et une partie de *Rienzi* (qu'on donnait déjà en deux soirées) ; il en loua certaines parties, critiqua l'abus du tremolo, défaut qu'on ne retrouve pas dans les œuvres qui suivirent, mais qui pouvait être relevé à bon droit dans ces deux compositions de début, et conclut par cette observation générale, toute bienveillante : « Quelle que soit l'opinion qu'on ait du mérite de ces ouvrages, il faut convenir que les hommes capables d'accomplir deux fois avec succès ce double travail littéraire et musical ne sont pas communs, et que M. Wagner donnait une preuve de capacité plus que suffisante pour attirer sur lui l'attention et l'intérêt. » Ces déclarations de Berlioz ont été imprimées par lui à trois reprises différentes : dans le *Journal des Débats*, dès son retour en France, — dans son ouvrage en deux volumes : *Voyage en Italie et en Allemagne*, — enfin dans ses *Mémoires*.

Ces diverses citations nous font comprendre que, dans cette première partie de leurs relations, Berlioz et Wagner ont eu le pressentiment des affinités de leurs génies, car ils sont loin de parler l'un de l'autre en étrangers. Elles établissent aussi que Berlioz montra

les meilleures dispositions, — un peu protectrices — en faveur de Wagner, et que celui-ci fut loin de lui rendre la pareille. Enfin, pas un mot ne nous autorise à penser qu'ils aient eu l'un pour l'autre aucune sympathie personnelle.

Les années s'écoulèrent, et de grands changements survinrent. Berlioz, après l'échec de *la Damnation de Faust,* et la ruine de ses plus chères espérances dans sa patrie, cherche de plus en plus à entretenir des relations hors de France. Wagner, lui, a rompu avec tout le passé : il a pris part à la révolution, il est proscrit, exilé, errant.

Pour Liszt, ayant mis fin à la vie dissipée de sa jeunesse, renoncé même à la carrière de virtuose, il est allé se fixer à Weimar, où, de la ville illustrée par Gœthe et Schiller, il a fait, pour la musique, un centre d'art nouveau.

Le premier usage que Liszt fit de son influence fut de représenter *Lohengrin.*

Le second fut de donner *Benvenuto Cellini*, tombé à Paris douze ans auparavant.

Nous n'avons pas à insister, dans cette étude dont Berlioz est le principal objet, sur les rapports de Liszt et de Wagner. Ils sont d'ailleurs bien connus. Il suffira de redire ici qu'on ne pourra jamais trop louer l'admirable conduite de Liszt, qui, avec une sûreté de vue égale à sa générosité, a, proprement, sauvé Wagner, et l'a conservé pour l'avenir et pour l'art.

Ses intentions furent les mêmes à l'égard de Berlioz, et il sut les réaliser dans une large mesure. Les relations des deux artistes, amis depuis si longtemps, se resserrèrent et devinrent d'une extrême cordialité. Nous pouvons les suivre aisément, grâce à la publication des

Lettres de contemporains distingués à Franz Liszt, où Berlioz occupe une très large place. Assez rares avant 1851, ses lettres deviennent si fréquentes à partir de cette époque qu'elles permettent de reconstituer les relations des deux correspondants presque jour par jour : elles suffiraient presque à documenter une biographie. Cela dure ainsi jusqu'en 1859 : après cette date, c'est principalement avec la princesse Wittgenstein, l'amie de Liszt, que la correspondance se poursuit.

Quels traits exquis ces lettres de Berlioz renferment ! Et de quelle profonde amitié elles témoignent !

Nous assistons d'abord au détail des opérations, encore laborieuses, auxquelles donne lieu le second enfantement de *Benvenuto*. La joie est grande quand arrive enfin le résultat espéré ! Au premier mot de Liszt, Berlioz avait écrit : « Je te remercie mille fois d'y avoir songé. Ce sera un grand plaisir pour moi de voir ce pauvre ouvrage renaître ou plutôt naître sous ta direction. » (6 août 1851.) « Quelque enfantine que ma joie puisse te paraître, je ne la dissimulerai pas avec toi. Oui, je suis très joyeux de voir cet ouvrage présenté à un public sans préventions, et présenté par toi. Je viens de l'examiner sérieusement après treize ans d'oubli, et je jure que je ne retrouverai plus jamais cette verve et cette impétuosité Cellinienne, ni une telle variété d'idées. » (29 août 1851.)

A son vif regret, Berlioz est loin au moment où s'accomplit la réhabilitation de son œuvre. Il écrit de Londres (fin mars 1852) :

Mon bon, cher, admirable ami,

Je suis bien moins joyeux, crois-moi, de ce que tu m'annonces et de l'heureux résultat de tes efforts, que de tes efforts mêmes et de la nouvelle preuve qu'ils me donnent de ton

amitié pour moi. Je t'embrasse donc de tout mon cœur, en te disant : Merci ! sans phrases.

L'an d'après, il a pu enfin assister à une « Semaine Berlioz » que Liszt a organisé pour lui ; il écrit au retour :

Le voyage de Weimar a eu pour moi un résultat d'autant plus heureux qu'il a renoué et rendu plus fréquentes nos relations épistolaires. C'est une véritable joie quand, en rentrant de mes boueuses et coûteuses excursions dans Paris, je trouve sur ma table une enveloppe sillonnée par les éclairs de ta plume (janvier ou février 1853).

Ta demande du manuscrit me touche beaucoup, et je comprends le prix que tu y attaches : cet ouvrage t'est cher comme le deviennent les convalescents au médecin qui les a sauvés d'une maladie mortelle. Je serai donc bien heureux de te le conserver. (Même lettre.)

Ailleurs, les confidences sont faites sur le ton grave de dernières volontés. Berlioz a communiqué ses *Mémoires* à Liszt ; il écrit :

Si je mourais avant d'avoir reçu de toi mon manuscrit, je te prie de le garder et d'en arranger une publication *fidèle*... Tu remettrais alors le produit de la vente, quel qu'il soit, moitié à ma femme, moitié à mon fils. Pardon de te parler sur ce ton testamentaire ; mais comme disent les bonnes femmes cela ne fait pas mourir. (10 mai 1855)

Et quel charmant billet que celui par lequel il remercie Liszt de l'envoi d'une décoration, l'ordre du Faucon :

Weimar, 22 décembre 1852.

Cher ami,

Je garde l'oiseau blanc, puisque tu veux me le donner. Mon amitié pour toi a des ailes comme les siennes, pour *planer*, mais non pour voler à l'aventure.

Voici, dans un autre ordre d'idées, une dernière confidence, tout à l'éloge des deux caractères. Berlioz écrit :

Je ne t'ai pas encore remercié d'une proposition obligeante que tu me fis faire par Belloni (homme d'affaires de Liszt), il y a quelques mois ; il a dû te dire que je n'avais pas eu besoin de l'accepter, et qu'elle m'avait touché comme une nouvelle preuve de ton amitié.

L'époque à laquelle Liszt fit cette « obligeante proposition », dont nous comprenons facilement la nature, est celle où Berlioz revenait de Londres, dans une situation précaire, après la faillite d'une entreprise théâtrale dont il avait cruellement ressenti le contre-coup. Bientôt après allait éclater en Allemagne la Révolution qui allait jeter Wagner dans l'exil. Liszt put alors facilement réaliser ses intentions bienfaisantes : ce n'est pas l'autre ami qui refusa jamais ses offres...

La correspondance de Liszt avec Wagner, contenant les confidences de ce dernier à l'époque la plus critique et en même temps la plus puissamment créatrice de sa vie, est, sans aucun doute, d'un plus haut intérêt encore que celle avec Berlioz. Nous n'en retenons ici que ce qui concerne ce dernier.

Et d'abord, voici quelques explications échangées au sujet de la représentation de *Benvenuto Cellini* à Weimar. Le 7 avril 1852, Liszt écrit à Wagner :

J'ai eu raison de donner cet opéra, et le succès de mon activité à Weimar s'en ressentira. Pourquoi jouer *Cellini* à Weimar ? Question sur laquelle je n'ai pas à répondre à tout le monde, mais dont la solution effective sera telle que *nous* pourrons en être contents. Peut-être toi-même n'as-tu pas aussi bien saisi le côté pratique de la chose que tu le reconnaîtras plus tard. En tout cas, je crois qu'à moins d'être disposé à t'élancer en plein azur, tu me donneras raison.

Tiens ? Mais il semble vraiment que Liszt se défend ? Wagner aurait-il donc trouvé mauvais qu'après avoir donné *Lohengrin* il eût voulu faire place à l'œuvre du musicien français ? Voilà qui serait étrange ! Mais il va répondre à son tour : écoutons-le.

Qu'as-tu donc appris comme venant de moi sur ta représentation de *Cellini ?* Il me semble qu'à cet égard tu me supposes des vues hostiles. Je voudrais te détromper.

Je considère cette entreprise comme t'étant purement personnelle et comme t'ayant été inspirée par ta sympathie pour Berlioz : il faudrait être stupide pour trouver à redire à cette sympathie et à cette entreprise ! Oh ! pourquoi chacun n'obéit-il pas comme toi à la voix secrète de son cœur ?... Ce n'est qu'à partir du moment où une question de sentiment comme celle-là doit être soumise aussi à la raison spéculative que se produisent, selon moi, des erreurs dont l'évidence peut frapper un tiers. Il m'est absolument impossible de croire aux conséquences que tu rattaches à la représentation de *Cellini ;* c'est tout ! (Lettre de Zurich, 19 avril 1852.)

Résumé : la représentation de *Cellini* par Liszt n'a d'autre portée que celle du sentiment : au point de vue du résultat artistique, elle n'a aucune valeur. Quant à Wagner, il veut bien condescendre à n'avoir pas de vues hostiles.

Liszt pourtant ne se tient pas pour battu ; il prend la peine de répondre :

J'attends Berlioz, dont le *Cellini* (avec une coupure assez considérable) ne peut pas être mis de côté, car, en dépit de toutes les inepties qui circulent à propos de cette pièce, *Cellini* est et restera une œuvre tout à fait remarquable, et qui mérite d'être très appréciée. Je suis sûr qu'il te plairait à bien des égards (23 août 1852).

A cette riposte rapide, Wagner tient à répliquer. Il le fait non sans prolixité, mais les idées qu'il développe

sont trop intéressantes pour que nous ne reproduisions pas *in-extenso* la partie de sa lettre (du 8 septembre) qui les contient.

A parler franchement, je suis peiné de voir que Berlioz veut ou doit se mettre encore à remanier son *Cellini*. Si je ne me trompe, cet ouvrage remonte à plus de douze ans : est-ce que Berlioz ne s'est pas assez développé depuis ce temps-là pour faire quelque chose de tout autre ? Quelle maigre confiance en lui-même a-t-il donc pour être obligé de revenir à un travail qui date de si longtemps ? B. a très bien expliqué en quoi consistent les défauts de *Cellini :* c'est dans le poème et dans la situation fausse à laquelle le musicien a été réduit par la nécessité de combler à l'aide d'intentions purement musicales une lacune que le poète seul peut combler. Jamais Berlioz ne remettra ce malheureux *Cellini* à flot : mais qui vaut donc plus, *Cellini* ou Berlioz ? Abandonnez donc le premier et relevez le second ! C'est quelque chose d'horrible pour moi que d'assister à ces tentatives de galvanisation et de résurrection ! Que Berlioz écrive donc un nouvel opéra pour l'amour du ciel ; ce sera son plus grand malheur s'il ne le fait pas, car une seule chose le perdra nécessairement de plus en plus : c'est son entêtement à tourner autour de cette issue, la seule qui soit sûre. Or, cet entêtement ne fait que grandir parce qu'il reprend une tentative d'autrefois, tentative où le musicien fut abandonné par le poète, qu'il s'obstine à vouloir remplacer par sa musique.

Crois-moi, j'aime Berlioz, malgré la méfiance et le caprice qui le tiennent éloigné de moi : il ne me connaît pas, mais je le connais. Si j'attends quelque chose d'un compositeur, c'est de Berlioz, mais non pas s'il suit la voie qui l'a conduit jusqu'aux platitudes de sa symphonie de *Faust*, car s'il continue de suivre ces errements, il ne peut que devenir tout à fait ridicule. Si un musicien se sert du poète, c'est bien Berlioz, et son malheur est qu'il accommode toujours ce poète à sa fantaisie musicale, et qu'il arrange à son gré tantôt Shakespeare, tantôt Gœthe. Il a besoin du poète pour qu'il le pénètre, qu'il le dompte à force d'enthousiasme, qu'il soit pour lui ce que l'homme est pour la femme. Je vois avec douleur cet

artiste si extraordinairement doué se perdre par cette solitude égoïste. Puis-je l'en empêcher ??

Tu ne veux pas de *Wieland* je tiens ce poème pour beau, mais ne peux plus le mettre en musique pour moi. Veux-tu l'offrir à Berlioz ? Peut-être Henri Blaze serait-il homme à le mettre en français.

Cela, par exemple, est du plus grand intérêt, et la discussion s'élève ici à des hauteurs où nous ne l'avons pas encore vue se tenir. Nous reconnaissons dans les paroles de Wagner l'auteur d'*Opéra et Drame,* tout pénétré des théories qu'il édifie dans le moment même, avant de leur donner, par l'œuvre colossale qu'il porte déjà dans sa tête, la sanction de la chose réalisée.

Cependant, a-t-il vraiment de quoi nous convaincre sur tous les points ? Non en vérité. Et d'abord, la voie qu'il montre est celle que Wagner a tracée ; mais faut-il que tout le monde y passe ? Ce serait un singulier abus que de l'exiger, surtout, d'un maître qui a bien le droit de suivre sa direction personnelle.

Quant aux détails, il en est plus d'un qui prête gravement à la controverse. Et d'abord, de quel droit Wagner voudrait-il donc interdire à Berlioz de remanier son œuvre s'il le juge nécessaire ? Est-ce que *Tannhäuser* n'a pas été retouché pendant vingt ans et plus ? Ce drame n'a-t-il pas eu d'abord un dénouement tout autre, non seulement au point de vue scénique, mais encore pour la signification morale, si importante chez Wagner ? Le tableau du Venusberg n'a-t-il pas été refait de fond en comble pour les représentations de Paris ? Et la conclusion de l'ouverture modifiée pour des représentations encore postérieures à Vienne ? Wagner prêchait d'exemple assez mal. Au reste, sa critique ne portait pas juste, car le remaniement incri-

miné consistait uniquement en une large coupure que Liszt avait proposée, et qu'avait approuvée Berlioz. (Lettres de Liszt, 7 octobre 1852, et de Berlioz, 2 juillet.)

Cette autre phrase : « Il ne me connaît pas, mais je le connais, » est également contestable. Tout au moins est-il facile de prouver qu'aucune des deux œuvres sur lesquelles portent ses critiques ne lui était connue : ni *Benvenuto,* qu'il n'avait pas vu jouer ou pu lire, ni *la Damnation de Faust,* qu'il qualifie de « symphonie », ce qui est assez dire qu'il n'en avait pas la moindre idée. Cela n'empêche pas qu'il applique à ce chef-d'œuvre l'aimable qualification de platitude.

Pour l'objection qui suit, Liszt y a répondu de la façon la plus simple : « Tu es absolument dans le vrai quand tu fais consister dans la poésie le nœud du procédé de Berlioz, et sur ce point, mon opinion s'accorde entièrement avec la tienne. » Mais quel mal y avait-il à cela ? Depuis quand est-il interdit à la musique d'être l'interprète, l'émanation même de la poésie ? Liszt ne prend même pas la peine de le demander, et il a raison, la réponse étant évidente.

La lettre s'achève sur une idée bien extraordinaire : Wagner propose que Berlioz mette en musique un poème de lui ! *Wieland le Forgeron* est un des drames qu'il écrivit dans la surexcitation qui précéda sa révolte de 1849, et auquel il renonça par la suite, n'y retrouvant plus sa philosophie, qui avait changé. Le dénouement offre une scène d'une grande beauté, et qui se fût prêtée merveilleusement à l'interprétation musicale : le forgeron, ayant forgé des lames d'épées, les réunit pour s'en faire des ailes formidables : or, tandis que ses ennemis sont entrés dans la forge, il agite fortement

les ailes de métal, chasse la flamme hors du foyer, et, à la lueur de l'incendie, s'élève et plane dans le ciel. Certes, à défaut de l'auteur du *Crépuscule des dieux*, l'auteur du *Requiem* et de la « Course à l'abîme » aurait pu faire de ce tableau une grande chose. Rien ne prouve, à la vérité, qu'il aurait tiré un égal parti des autres scènes du drame. L'on ne sait jusqu'où alla la négociation, ni même si la proposition fut faite à Berlioz. Liszt, qui avait déjà refusé de mettre en musique ce même *Wieland*, opposant sa résolution de ne jamais composer d'opéra allemand, répondit à Wagner : « Je te remercie bien cordialement de l'offre que tu as faite de céder *Wieland* à Berlioz ; je profiterai de sa présence à Weimar pour lui en parler. Malheureusement il est à craindre que les Parisiens ne veuillent pas y mordre. Henri Blaze n'est dans aucun cas l'homme qui pourrait traiter d'une manière poétique un pareil sujet et le comprendre comme il doit l'être. »

Faut-il regretter que Berlioz n'ait pas mis en musique *Wieland le forgeron ?* Peut-être ce commun travail aurait-il mis fin aux malentendus déjà commencés ? A moins qu'il en eût précipité et aggravé la solution, ce qui n'est pas moins vraisemblable. En tout cas, une œuvre lyrique issue de la collaboration de Wagner et de Berlioz, n'aurait pu être, on le devine, qu'une production tout à fait extraordinaire !

Le jour était proche cependant où les deux maîtres, pour la première fois depuis que le plus jeune avait grandi et déjà presque dépassé l'autre en renommée, allaient se rencontrer en personne. Ce n'est pas sans appréhension que chacun de son côté sentit venir le jour de cette réunion. Tous les deux en firent leur con-

fession à Liszt. Wagner, ayant eu d'abord la pensée de venir en France, le priait d'intervenir auprès de Berlioz pour une formalité relative au passeport ; il terminait sa lettre par ces mots :

« Salue Berlioz ; c'est un drôle de paroissien ; il n'est pas encore arrivé au point où les millionnaires seuls pourraient lui être utiles. Mais c'est un noble cœur ; tout finira bien par s'arranger. » (25 août 1853.)

Voilà qui est parfait. Mais pourquoi lisons-nous quelques jours plus tard :

« L'idée d'aller à Paris commence à m'être presque désagréable. J'ai peur de Berlioz. Avec mon mauvais français, je suis perdu. » (12 septembre 1853.)

De son côté, et juste au même moment, Berlioz écrit :

« Je suis persuadé comme toi de la facilité de l'engrenage entre Wagner et moi, si toutefois il met un peu d'huile dans les roues. Quant aux quelques lignes dont tu parles, je ne les ai jamais lues, je n'en ai pas le moindre ressentiment ; et j'ai assez tiré moi-même de coups de pistolet dans les jambes des gens qui marchent pour ne pas m'étonner de recevoir quelques chevrotines à mon tour. » (Fin juillet 1853.)

Que d'efforts de diplomatie il fallait pour accorder entre eux ces deux génies hautains !

La réunion eut lieu à Londres en 1855. Elle n'était pas sans causer des appréhensions. Berlioz écrivait avant de partir (2 juin) : « Wagner succombe sous les attaques de toute la presse anglaise. Mais il reste calme, dit-on, assuré qu'il est d'être le maître du monde musical *dans cinquante ans*. » La prophétie n'était pas si mensongère ! Il disait à Liszt (le 7 juin) : « Je verrai Wagner en arrivant. On le dit de fort méchante humeur. »

Cependant, tout se passa très bien. Citons encore : rien mieux que ces paroles directes ne peut nous faire pénétrer dans l'intimité des événements.

Berlioz écrit à Liszt, le 25 juin :

Nous avons beaucoup parlé de toi avec Wagner ces jours-ci, et tu peux penser avec quelle affection, car, ma parole d'honneur, je crois qu'il t'aime autant que je t'aime moi-même. Il est superbe d'ardeur, de chaleur de cœur, et j'avoue que ses violences mêmes me transportent. Il finit demain avec ses concerts de Hanovre Square, et se hâtera de partir le lendemain. Il a quelque chose de singulièrement attractif, et si nous avons des aspérités tous les deux, au moins nos aspérités s'emboîtent.

Wagner, de retour à Zurich, écrit de même (5 juillet) :

Je rapporte de Londres un vrai bénéfice : c'est une cordiale et profonde amitié que j'ai conçue pour Berlioz, et qui est partagée. J'ai assisté à un concert de la *New Philharmonie* dirigé par lui, et, ma foi, j'ai été médiocrement édifié de sa manière de faire exécuter la symphonie de Mozart en *sol mineur*. L'exécution de sa symphonie de *Roméo et Juliette*, qui était très insuffisante, m'a rempli de pitié pour lui. Mais quelques jours après nous étions seuls à dîner chez Sainton ; il était très animé, et les progrès que j'avais faits en français à Londres m'ont permis de parler avec beaucoup d'entrain, pendant les cinq heures que nous avons passées ensemble, de toutes les questions se rapportant à l'art, à la philosophie, à la vie.

J'emportai de cette rencontre une profonde sympathie pour mon nouvel ami ; il se révéla pour moi sous un jour tout différent de celui sous lequel je l'avais vu jusqu'alors. Chacun reconnut tout à coup dans l'autre un compagnon d'infortune, et je me trouvai plus heureux que Berlioz. Après mon dernier concert il vint me voir avec quelques autres amis de Londres ; sa femme l'avait accompagné : nous restâmes ensemble jusqu'à trois heures du matin, et nous nous séparâmes en nous embrassant avec effusion. Je lui ai dit que tu voulais

venir me voir en septembre, et l'ai prié de te donner rendez-vous à Zurich ; ce qui semblait surtout le gêner et l'arrêter, c'était la question d'argent. Mais certainement il aimerait à venir.

Liszt, confident de ces épanchements, dut être heureux : il put croire à un rapprochement définitif. De fait, cette belle amitié dura bien trois mois. En septembre, Wagner parle encore de la symphonie d'*Harold* sur laquelle Liszt lui a envoyé une étude de sa façon, qui, dit-il, lui a « bien réchauffé le cœur ». Berlioz et lui échangent les partitions de leurs œuvres : « J'ai votre *Lohengrin*, écrit le premier. Si vous pouviez me faire parvenir le *Tannhäuser*, vous me feriez bien plaisir. » (10 septembre 1855). Pour lui, il ne peut disposer que de ses plus récentes partitions, les éditeurs refusant de lui donner les anciennes ; et Wagner dit à Liszt : « J'avoue que cela m'intéresserait beaucoup de bien connaître ses symphonies et de les voir dans la partition même. Si tu les possèdes, veux-tu me les prêter, ou même veux-tu m'en faire cadeau un jour ? Je les accepterais avec reconnaissance. » (3 octobre 1855.) Notons en passant l'étrange conséquence qui doit être tirée de ces derniers mots : Wagner, en 1855, demandait à connaître les œuvres de Berlioz. Il ne les connaissait donc pas ? Il avait pourtant beaucoup écrit sur elles, cela même, habituellement, sans mansuétude. Cette ignorance est peut-être l'explication naturelle de ses opinions. Il a écrit un jour à Liszt : « J'ai si bien perdu l'habitude de juger quoi que ce soit dans le sens objectif... » Oui certes, car il ne cherchait même pas à connaître l'objet de ses appréciations !

Et déjà, malgré tant de protestations mutuelles, il apparaît qne cette belle entente est plus superficielle

que véritable. Encore à Londres, plusieurs jours après l'entrevue qui semblait autoriser de si grandes espérances, Berlioz écrit à un autre correspondant une lettre qui, en faisant allusion à des incidents postérieurs, nous découvre la situation sous un tout autre aspect. La lettre est écrite, par plaisanterie, en style télégraphique.

Joie de Wagner de quitter Londres, recrudescence de fureur contre lui parmi tous les critiques après le dernier concert de Hanovre Square, il conduit en effet en style libre comme Klindworth joue du piano, mais il est très attachant par ses idées et par sa conversation, mais nous allons boire du punch chez lui après le concert, il me renouvelle ses amitiés, il m'embrasse avec fureur, disant qu'il avait eu sur moi une foule de préjugés, il pleure, il trépigne, à peine est-il parti que le *Musical World* publie le passage de son livre où il m'éreinte de la façon la plus comique et la plus spirituelle, joie délirante de Davison en me traduisant cela. « Le monde est un théâtre » ; c'est Shakespeare et Cervantes qui l'ont dit.

Le livre dont il s'agit ici est *Opéra et drame*. Nous voilà donc, malgré le ton facétieux de Berlioz, ramenés par lui-même aux questions les plus sérieuses.

Pour tout dire, il était, en 1855, impossible à qui que ce fût de comprendre la portée véritable d'un pareil écrit. Il a fallu l'évolution des idées qui s'est produite à la fin du XIXe siècle pour nous permettre d'en pénétrer aujourd'hui le sens : l'audace en était si grande que, lorsqu'il parut, personne n'osa comprendre.

Opéra et drame, c'est la négation de tout l'art antérieur. Tolstoï a soutenu une thèse au fond analogue, malgré beaucoup de divergences, dans un livre qui a révolté bien des gens, mais en a fait penser d'autres : *Qu'est-ce que l'art ?* Les conclusions finales des deux auteurs sont diamétralement opposées, mais le principe

fondamental est le même, et la merveilleuse lucidité de Tolstoï est, pour le lecteur d'aujourd'hui, une préparation excellente à pénétrer les obscurités sans nombre dont le style de Wagner enveloppe sa pensée.

Cette pensée se résume ainsi : tout l'art d'autrefois est fondé sur l'erreur ; il en faut faire table rase, et construire un autre édifice sur des bases entièrement nouvelles : ce sera l'art de l'avenir.

Les musiciens choisis pour caractériser les diverses manifestations de l'erreur sont Gluck, Spontini, Rossini, Mozart, Weber, Auber, Meyerbeer, Beethoven et Berlioz. Il semble que ce dernier n'est pas en trop mauvaise compagnie, et le seul fait de l'y avoir placé indique, de la part de Wagner, une considération toute particulière. Même, en plusieurs parties de son développement, l'écrivain attribue à son action des conséquences générales dont l'importance avait échappé à la plupart des observateurs. Nous l'avons vu déjà à propos de Meyerbeer.

Il est question de Berlioz d'une façon directe dans un chapitre spécialement consacré à la symphonie, où sont retenus seulement les deux noms de Beethoven et le sien. Pas un mot pour Mendelssohn, ni pour Schubert, ni pour Schumann, que sans doute Wagner considère comme n'ayant pas une suffisante importance dans l'histoire. Après avoir examiné l'erreur chez Beethoven, l'auteur arrive sans transition à Berlioz, « un Français, doué d'une intelligence musicale peu commune », venu « dans ce Paris qui accueille toutes les tendances artistiques », et qui, « rejeton immédiat et énergique de Beethoven, suivit la direction imprimée par celui-ci jusqu'en ses dernières extrémités ». Ce n'est pas dire si mal, ni faire tort en rien à notre sympho-

niste. Mais, comme le point de départ était « la confusion dont Beethoven a donné l'exemple », le résultat devait, nécessairement, n'être à son tour qu'une erreur. Et voici à quelles considérations est amené Wagner :

Un cahos confus, multicolore, magique, vint troubler sa vue. Ainsi aveuglé, il croyait voir des formes colorées et humaines quand, en réalité, c'étaient des ossements de fantômes qui hantaient son imagination. Ce vertige ensorcelé fut toute l'inspiration de Berlioz. Venait-il à se réveiller, affaissé alors comme un homme enivré par l'opium, il sentait autour de lui le froid et le vide, qu'il cherchait à ranimer et à remplir en évoquant artificiellement l'excitation de son rêve, et il ne réussissait qu'à mettre péniblement en œuvre tout son attirail musical.

Dans son effort pour noter les images étranges de son imagination effroyablement surchauffée et pour les rendre précises, compréhensibles au monde sceptique et béotien de son milieu parisien, Berlioz a poussé son énorme intelligence musicale jusqu'à un pouvoir technique jusqu'alors insoupçonné. Ce qu'il avait à dire aux gens était si extraordinaire, si inaccoutumé, si contre nature, qu'il ne pouvait le dire tout uniment, avec des mots simples : il lui fallait l'appareil considérable des machines les plus compliquées pour exprimer au moyen d'un mécanisme infiniment délicat et combiné de la façon la plus ingénieuse ce qu'un organe humain était impuissant à exprimer, par la bonne raison qu'il s'agissait ici de choses tout à fait anti-humaines. La vérité est que l'orchestre de Berlioz est une merveille de mécanisme.

Berlioz a déployé, en mesurant dans tous les sens les facultés de ce mécanisme, une science véritablement étonnante, et si les inventeurs de notre mécanique industrielle moderne doivent être considérés comme les bienfaiteurs de l'humanité actuelle, Berlioz mérite d'être considéré comme le vrai rédempteur de notre monde musical; car grâce à lui les musiciens peuvent, par l'emploi extraordinairement varié de simples moyens mécaniques, produire des effets étonnants

avec la matière la moins artistique et la plus vide de musique.

Certainement, au début de sa carrière d'artiste, Berlioz ne fut pas attiré par la gloire d'un simple mécanicien; une inspiration véritablement artistique et brûlante vivait en lui. Mais, pour répondre à cette impulsion, il en arriva, par le côté malsain et anti-naturel dont nous avons parlé, jusqu'au point de s'abîmer comme artiste dans la mécanique, de s'engloutir, lui le rêveur surnaturel et fantastique, dans un matérialisme dévorant. Ce résultat fait de lui non seulement un exemple et un avertissemeut, mais aussi une figure d'autant plus à plaindre qu'aujourd'hui encore il est dévoré par les plus sincères aspirations artistiques. Et cependant il est irrévocablement enseveli sous les décombres de ses machines.

Berlioz est la victime tragique d'une tendance dont les succès furent exploités par d'autres avec l'effronterie la plus éhontée. L'opéra accepta le néo-romantisme de Berlioz comme on avale une huître, et en fut singulièrement rafraîchi, dans son esprit du moins.

Cette page contient d'abord une appréciation très injuste : que Berlioz n'eut une inspiration véritablement élevée qu'au début de sa carrière. Cela ne mérite même pas d'être réfuté. Pour le reproche de « matérialisme », il suffit, pour en montrer l'inanité, d'évoquer le souvenir de tant de pages d'un sentiment idéal, qu'il est inutile d'énumérer; et quant au « mécanisme musical » qu'il reconnaît avoir été inventé par Berlioz, l'auteur de la scène finale de *Gœtterdœmmerung* n'en a pas toujours fait si grand mépris.

Ces réserves faites, il faut reconnaître, que, considéré dans l'ensemble, le passage d'*Opéra et Drame* consacré à Berlioz est loin d'être malveillant. Rossini, Auber, Meyerbeer sont beaucoup moins bien traités. Gluck, Spontini, Weber lui-même, ne le sont pas sen-

siblement mieux ; enfin le théoricien assigne au maître français un rôle important dans l'évolution musicale.

Isolée cependant, et prise comme un simple morceau de critique, la même page ne pouvait manquer de prendre une toute autre signification : il semblait en ressortir que Berlioz n'était qu'un mécanicien musical, et sans idéal vraiment artistique. C'est ainsi qu'il dut la comprendre quand on la lui traduisit à Londres au lendemain du départ de Wagner, et leur amitié naissante ne trouva pas dans cette lecture beaucoup d'aliment.

Aussi bien, leur désaccord latent se manifestait en tout : jusque dans la manière de diriger l'orchestre. Chacun d'eux tient pour un principe : Berlioz a les traditions classiques du Conservatoire de Paris; Wagner inaugure le style d'interprétation moderne. Ils ne se ménagent pas les critiques. « J'ai été médiocrement édifié de sa manière de faire exécuter la symphonie de Mozart en *sol mineur* », dit Wagner. Quant à Berlioz, il constate que « Wagner conduit en style libre comme Klindworth joue du piano » : ce Klindworth était un virtuose qui naguère l'avait horripilé en le faisant « danser sur la corde lâche » par un *tempo rubato* perpétuel. La question est toujours d'actualité : les deux écoles restent en présence.

Pendant les années qui suivirent immédiatement l'entrevue de Londres, les deux rivaux vécurent en bonne intelligence apparente, dans un état de paix armée. Les sentiments amicaux exprimés par Wagner étaient sincères, nous n'avons aucune raison d'en douter : lui-même en a donné la preuve naïve en essayant, suivant son habitude, de tirer parti de cette amitié au profit de sa cause. Mais Berlioz n'était pas d'humeur

aussi accommodante que les autres amis de Wagner, les Bulow, les Wessendonck, les Rœckel, les Uhlig, les Fischer, et l'excellent Litsz lui-même. Il se dit qu'une alliance devait profiter à chacune des parties contractantes, et ne tarda pas à s'apercevoir qu'il ne trouverait à celle-ci aucun avantage. Pourtant il n'en manifesta rien d'abord. Il resta en relations constantes avec Weimar, centre de l'art nouveau ; il était en correspondance avec Cornélius, qui le traduisait, avec Hans de Bulow, qui le transcrivait. Ecrivant à ce dernier, en 1856, pour lui proposer de faire entendre ses œuvres nouvelles à Berlin par la Société Stern, dévouée à ce qu'on appelait déjà la « musique de l'avenir », il spécifiait « qu'il en résulterait quelque chose d'heureux et de très important *pour la cause* ». Mais la Société Stern, qui chantait les psaumes de Liszt et les chœurs des drames de Wagner, ne se soucia pas de Berlioz. Aussi, bientôt désabusé, le voyons-nous écrire, en parlant de ce même Bulow : « Ce jeune homme est l'un des plus fervents disciples de cette école insensée que l'on appelle en Allemagne l'école de l'*avenir*. Ils n'en démordent pas, et veulent absolument que je sois leur chef et leur porte-drapeau. Je ne dis rien, je n'écris rien, je ne puis que les laisser faire ; les gens de bon sens sauront voir ce qu'il y a de vrai. »

Les concerts que Wagner vint donner à Paris en 1860 lui fournirent l'occasion de cette déclaration catégorique qu'il avait jusqu'alors retenue. Quatre jours avant le premier, Wagner lui faisait présent du premier exemplaire de *Tristan*, accompagné d'un billet dans lequel il le priait de l'accepter « d'amitié pour lui », et orné d'une dédicace ainsi conçue :

« Au cher et grand auteur de *Roméo et Juliette*, l'auteur reconnaissant de *Tristan et Isolde.* »

Berlioz tarda quinze jours pour donner son compte rendu. L'article parut enfin. Au grand étonnement de tous, ce fut une déclaration de guerre. Le maître français ne méconnaissait rien des hautes facultés de son confrère allemand : son analyse des divers morceaux mis au programme, — morceaux qui, devenus par la suite la base du répertoire de nos concerts symphoniques, étaient pour la plupart entendus pour la première fois en France, — est faite sur un ton doctoral un peu sévère, mais impartial. Le prélude de *Lohengrin* est qualifié « suave, harmonieux autant que grand, fort et retentissant,... un chef-d'œuvre ». La marche des fiançailles est une idée « formidable, irrésistible ». La marche de *Tannhäuser* est « d'un éclat et d'une pompe superbes ». L'ouverture, à la vérité, semble au critique déparée par l'obstination d'un trait de violons qui y est répété « cent quarante-deux fois ». L'ouverture du *Vaisseau fantôme* « débute par un foudroyant éclat d'orchestre », puis lasse l'attention par l'emploi constant du même procédé. Quant au chœur des fiançailles de *Lohengrin* qui s'enchaîne à la superbe marche, « on est consterné de le trouver là, tant le style en est petit, même enfantin : il rappelle un pauvre morceau des *Deux Nuits* de Boïeldieu introduit dans les vaudevilles... » Enfin le prélude de *Tristan et Yseult* est « une page étrange » à l'égard de laquelle Berlioz déclare qu'il n'a pas « la moindre idée de ce que l'auteur a voulu faire ».

Toutes ces critiques, même celle du prélude de *Tristan*, que Berlioz était fort excusable de n'avoir pas compris dès le premier jour, n'auraient rien que

d'admissible sans le commentaire qui les suit, où se manifeste toute la pensée hostile de Berlioz. La rédaction en est simple : c'est un double exposé de principes, les premiers raisonnables, les autres non. Berlioz dit des premiers : « Voilà ma foi » ; il prête les seconds à « l'école de l'avenir », et déclare : « *Non credo !* »

Wagner eut beau jeu pour répondre. Il le fit en termes excellents. Après avoir protesté contre cette sotte appellation de « musicien de l'avenir » inventée par les pédants d'outre-Rhin, il combat les conclusions de Berlioz, assurant qu'il laisse parfaitement intacts les principes que celui-ci préconise, et, faisant allusion à son ouvrage : l'*Œuvre d'art de l'avenir*, lui dit : « Mon livre ne contient aucune des absurdités qu'on me prête, et je n'y ai traité en aucune façon de la question grammaticale de la musique. Ma pensée va un peu plus haut. »

Le nœud de la question est dans ces derniers mots. Oui certes, nous le savons aujourd'hui, la pensée de Wagner dépassait singulièrement le cercle des idées dans lequel les musiciens étaient restés enfermés jusqu'alors, et pour lui la préoccupation des formes, « la question grammaticale de la musique », était secondaire. Mais vraiment on ne pouvait pas comprendre cela en France en 1860. La lutte était déjà rude entre les champions du grand art, admirateurs des tragédies de Gluck, enthousiastes de la symphonie de Beethoven et de Berlioz, et les partisans du sensualisme de l'école italienne, maîtresse incontestée. Fallait-il donc y ajouter des préoccupations étrangères, si différentes, non seulement de celles des gens de l'art, mais de ceux mêmes qui faisaient profession de penser ? Il nous a

fallu très longtemps pour savoir ce que Wagner a voulu dire ; nous n'avons compris sa philosophie, véritable base de son œuvre, qu'après avoir pénétré celle-ci jusque dans ses parties les plus intimes. Comment, en un temps où l'opéra n'était qu'une distraction d'ordre plus ou moins élevé, eût-il était possible de soupçonner ses intentions réelles ? Il fallait se familiariser d'abord avec les formes nouvelles et complexes qu'il introduisait dans le domaine de l'art : c'était bien suffisant pour commencer. Sur ce point même, Berlioz et Wagner avaient des vues trop différentes pour qu'il n'y eût pas conflit entre eux.

C'en est donc fait : la fatale rupture est consommée. Un seul article de Berlioz y a suffi, quand leur accord avait résisté à toutes les attaques antérieures de Wagner : que le sens du beau lui manque, que sa musique est extrêmement désagréable, qu'il n'est qu'un mécanicien musical, enseveli sous les décombres de ses machines, englouti dans un matérialisme dévorant. La patience, à la longue, s'était lassée, et les sentiments réels se montrèrent enfin à découvert ; désormais il ne devait plus rien y avoir de commun entre eux.

Hélas ! Il y avait toujours ceci de commun, qu'ils étaient les deux plus grands génies de leur temps, et les plus malheureux. Wagner, si maladroit dans ses relations avec un vieux camarade qu'il avait vraiment poussé à bout, sembla comprendre enfin sa faute. Avec un étonnement un peu naïf, il manifesta un regret dont nous trouvons l'expression dans une lettre, d'un haut intérêt, qu'il écrivit à Liszt.

Le 22 mai 1860, Wagner était encore à Paris. C'était son jour de naissance, et il était seul. Il faisait un

temps printanier qui prédisposait aux épanchements son cœur d'Allemand sentimental. Précisément le *Journal des Débats* donnait ce jour-là un article de Berlioz sur *Fidelio*. Il le lut avec émotion, puis se mit à écrire à son ami :

Je n'ai pas revu Berlioz depuis mon concert. Auparavant c'était toujours moi qui étais obligé de courir après lui et de l'inviter ; il ne s'était jamais inquiété de moi. Cela m'avait fort attristé. Je ne lui en voulais pas ; seulement, je me demandais si le bon Dieu n'aurait pas mieux fait d'omettre les femmes dans l'œuvre de la création...

Aujourd'hui, j'ai lu son article, et j'ai eu tant de plaisir à cette lecture que, tout en étant certain d'être horriblement mal compris par lui, je lui ai écrit dans mon affreux français le billet que voici :

« Cher Maître ! (je sais notamment que ma familiarité est devenue gênante pour lui), je viens de lire votre article sur *Fidelio*. Soyez-en mille fois remercié ! C'est une joie toute spéciale pour moi d'entendre ces accents, purs et nobles, de l'expression d'une âme, d'une intelligence où parfaitement comprenant et s'appropriant les secrets les plus intimes d'un autre héros de l'art ; il y a des moments où je suis presque plus transporté en apprenant cet acte d'appréciation, que par l'œuvre appréciée elle-même, puisque cela nous témoigne infailliblement qu'une chaîne ininterrompue d'intime parenté rallie entre eux les grands esprits, qui, par ce seul lien, ne tomberont jamais dans l'incompris. Si je m'exprime mal, j'espère pourtant que vous ne me comprendrez pas mal. »

Le fait d'envoyer ces lignes au malheureux grand homme m'a réchauffé singulièrement le cœur, poursuit Wagner. Aussi ai-je continué à savourer paisiblement les douceurs de cette belle journée : les ombres les plus noires se sont effacées pour faire place à la lumière... Dieu sait comment il prendra ce charabia. Voudra-t-il ne pas me comprendre maintenant ?

Il est fort à craindre, en effet, que cette démarche n'ait pas été comprise : elle était peu adroite en la

forme, et il y a tout lieu de croire que Berlioz n'y vit qu'une platitude, ce dont, malgré son évidente sincérité, elle avait un peu l'apparence.

On sait la fin. Un jour de cette même année 1860, la princesse de Metternich, ambassadrice d'Autriche à Paris, fit avec l'Empereur Napoléon III un pari dont l'enjeu était une discrétion. L'ayant gagné, elle exigea de son impérial partenaire qu'il donnât l'ordre de représenter *Tannhäuser* à l'Opéra.

Pendant ce temps, Berlioz se consumait en vains espoirs et en démarches inutiles : il ne put rien obtenir en faveur de son chef-d'œuvre à lui, *les Troyens*.

Les positions étaient donc prises, et, en définitive, telles qu'on avait pu le prévoir dès 1839. Wagner poursuivait son rôle de conquérant ; maintenant il était dans la place, et chassait son compagnon de luttes et son frère d'armes. Que l'on n'objecte pas que sa conquête était pacifique, qu'il y avait place pour les deux : cela n'est pas ; il n'y avait même pas place pour un : c'est dans ce cas que les guerres sont les plus cruelles. Il ne pouvait donc, raisonnablement, arriver que ce qui arriva. Le ressentiment de Berlioz, dont nous connaissons par ailleurs les causes lointaines, éclata dans toute sa violence, et sa colère n'eut plus de bornes. Laissons de côté les anecdotes suspectes, tenons pour négligeables des impertinences de jeune fille qu'on ne saurait considérer comme exprimant la moralité de faits si graves et si tristes : les lettres, mieux que tout autre témoignage, nous mettront encore au fait de la situation vraie :

« L'opinion publique, écrit Berlioz à son fils, le 14 février 1861, s'indigne de plus en plus de me voir laissé en dehors de l'Opéra quand la protection de

l'ambassadrice d'Autriche y a fait entrer si aisément Wagner. » L'opinion publique ne se préoccupait guère de cela ; mais lui, certes, pouvait à bon droit se plaindre et crier à l'injustice.

« Liszt va arriver pour soutenir l'école du charivari. Je ne ferai pas l'article sur le *Tannhäuser*, j'ai prié d'Ortigue de s'en charger. Cela vaut mieux sous tous les rapports, et cela les désappointera davantage... Il y a des instants où la colère me suffoque ». (21 février.)

« Wagner est évidemment fou. Il mourra comme Jullien est mort l'an dernier, d'un transport au cerveau. Liszt n'est pas venu, il ne sera pas à la première représentation ; il semble pressentir une catastrophe. » (5 mars).

Après la chute, sa joie a vraiment quelque chose de satanique :

« Ah ! Dieu du ciel, quelle représentation ! quels éclats de rire ! Le Parisien s'est montré hier sous un jour tout nouveau ; il a ri du mauvais style musical ; il a ri des polissonneries d'une orchestration bouffonne, il a ri des naïvetés d'un hautbois ; enfin, il comprend donc qu'il y a un style en musique !

« Quant aux horreurs, on les a sifflées splendidement » (14 mars.)

Il conclut enfin :

« On traitait tout haut ce malheureux Wagner de gredin, d'insolent, d'idiot. Si l'on continue, un de ces jours la représentation ne s'achèvera pas, et tout sera dit. La presse est unanime pour l'exterminer. Pour moi, je suis cruellement vengé » (21 mars.)

Vengé ! Que ce mot est affreux ! Et quelle vengeance ! Entre deux frères qui auraient dû marcher la main

dans la main et mutuellement se soutenir ! Ce fut pour l'un et l'autre un grand malheur de ne l'avoir pas voulu, et peut-être cette discorde fatale, loin d'être profitable à aucun, n'a fait que reculer le jour de leur définitif et commun triomphe.

Ce n'est pas tout, hélas ! Il ne suffisait pas que les deux maîtres, les deux héros, fussent définitivement séparés ; mais celui qui avait été leur compagnon fidèle et avait à cœur de servir de lien entre eux dut, à son tour, prendre parti. L'amitié de Berlioz pour Liszt résista quelque temps encore : formée aux belles années de la jeunesse, bien avant l'apparition du trouble-fête, elle n'avait jamais subi d'altération, s'était ravivée même au moment où le virtuose, haussant son ambition jusqu'à la gloire du producteur avait entrepris à Weimar son apostolat.

C'était l'époque où, en même temps qu'il donnait sur son théâtre *Lohengrin* et *Benvenuto Cellini,* Liszt écrivait ses poèmes symphoniques et ses grandes œuvres religieuses, compositions sur le point de départ desquelles l'influence de Berlioz est incontestable. Bien que celui-ci les considérât d'un peu haut, comme objets issus indirectement de lui plutôt que comme productions vraiment originales, il s'y intéressa tout d'abord : nous le voyons, dans ses lettres, demander des notes sur *Mazeppa*, *Prométhée, Orphée,* afin de les utiliser dans des articles, discuter les critiques par lesquelles « les docteurs de Berlin » ont accueilli l'audition des *Préludes,* de *Tasso*, du 13e *Psaume,* etc. Il reste en tout dévoué à son ami. Quand, en 1859, Liszt posa sa candidature à l'Institut comme membre étranger, il n'eut pas de plus chaud

partisan que Berlioz,— et, de fait, il n'en eut pas beaucoup d'autres.

L'affaire de *Tannhäuser* même ne parut pas d'abord les séparer. Au reste, Liszt n'était pas à Paris au moment où le scandale eut lieu ; il y vint seulement quelques mois plus tard, recherchant pour son propre compte de nouveaux succès, qu'il obtint largement. Accueilli aux Tuileries comme un triomphateur, il fut fait commandeur de la Légion d'honneur. Pendant ce temps Berlioz restait simple chevalier, et perdait son temps dans les antichambres à solliciter la représentation des *Troyens*. Aussi ne peut-il pas s'empêcher d'écrire : « Ah ! quand on joue du piano !... » Mais c'est à ces simples mots que se borne l'expression d'un sentiment d'envie, en somme un peu légitime.

Plus tard encore, en 1864, les deux vieux amis se revoient avec plaisir. Cependant l'abandon des premiers jours a pris fin, et il leur faut surveiller leurs paroles. « Liszt est venu passer huit jours à Paris. Nous avons dîné ensemble deux fois, et, toute conversation musicale ayant été prudemment écartée, nous avons passé quelques heures charmantes. Il est reparti pour Rome, où il joue de la *musique de l'avenir* devant le pape, qui se demande ce que cela veut dire. » C'est ainsi que Berlioz s'en explique avec Humbert Ferrand, tandis qu'à la princesse Wittgenstein il dit : « Nous avons passé quelques bonnes heures ensemble... J'ai eu bien du plaisir à le revoir ; il est si séduisant quand il reste *lui-même*, sans chercher l'effet, que je l'ai trouvé tout à fait beau. »

Tant de précautions, tant de réticences montrent que le ver rongeur de la discorde a commencé son œuvre. Par surcroît, voilà que Liszt, ayant vécu jusqu'alors à

Paris sur sa gloire passée de virtuose, prétendait maintenant s'imposer comme compositeur, venant, après Wagner, faire une nouvelle invasion musicale en France. Lui à qui Berlioz avait ouvert et montré la voie, il voulait s'installer en vainqueur sur la position que celui-ci avait eu tant de peine à occuper et à défendre.

Cette fois, la mesure fut comble. Il n'y eut pas rupture éclatante, et les manifestations des sentiments furent discrètes, muettes même ; mais c'en fut fini d'une amitié de trente-six ans.

C'est en 1866 qu'eut lieu ce petit épisode d'histoire musicale qui, bien qu'ayant laissé moins de souvenirs que celui de la représentation de *Tannhäuser*, n'en mérite pas moins d'être raconté, ne fût-ce que comme un tableau caractéristique de la vie parisienne sous le second Empire.

Liszt venait de se faire abbé, et cet incident de sa vie avait fait plus pour sa renommée que quarante années et plus de succès artistiques. Ah ! si Berlioz s'était fait abbé ! C'est alors que le grand monde aurait proclamé son génie ! Mais il était dit qu'il n'aurait jamais à sa disposition les moyens nécessaires pour réussir... Bref, l'abbé Liszt ayant annoncé son intention de passer à Paris les mois du printemps de 1866, les dames du monde cosmopolite profitèrent de sa présence pour organiser à Saint-Eustache une grande exécution de sa *Messe de Gran* au bénéfice d'une œuvre de charité.

Il arriva à Paris le 4 mars, venant de Rome. Ses lettres à la princesse Wittgenstein permettent de connaître les détails de sa vie, non seulement jour par jour, mais presque heure par heure. Le 5, après avoir été à la messe à Saint-Thomas d'Aquin, il va faire visite au curé de Saint-Eustache, au maire du deuxième arrondis-

sement, aux princesses Metternich, Czartoryska, de Chimay, de Blocqueville, etc. La matinée du lendemain est consacrée aux musiciens, Berlioz, Rossini, d'Ortigue; il projette aussi d'aller voir Théophile Gautier, parce que ce dernier a parlé de lui dans son feuilleton. A partir de ce jour, le voilà lancé dans le tourbillon, et le monde l'absorbe complètement. Outre une infinité de grandes dames, il cite parmi ses relations les plus notables M. Emile Olivier (son gendre), Emile de Girardin, John Lemoine, Saint-René Taillandier, les Montesquiou, Mme Erard, les princes Jérôme et Lucien Bonaparte, Lamartine, Sainte-Beuve, Louis Veuillot, Leverrier, Beulé, Gustave Doré, et son ancienne amie Mme d'Agoult : tout Paris en somme. Il le déclare lui-même : « On m'a fait *lion.* » L'Empereur l'accueille « avec une grâce napoléonienne », et lui fait l'éloge de ses gendres, Emile Olivier et Hans de Bulow ; l'Impératrice le « commande » d'elle-même aux Tuileries et daigne s'entretenir avec lui pendant une demi-heure : il lui joue son admirable *Saint François de Paule marchant sur les flots,* dont M. Saint-Saëns a dit : « Il semblait un apôtre quand il exécutait cette œuvre, et l'on croyait voir, on voyait réellement l'écume des vagues furieuses voltiger autour de sa face impassible et pâle, au regard d'aigle, au profil tranchant. » C'était par faveur exceptionnelle qu'il dérogeait ainsi à la règle qu'il s'était tracée de ne pas jouer de piano pendant ce séjour à Paris, disant en propres termes : « Tant que les gens m'applaudiront comme pianiste, ils me critiqueront comme compositeur. » Mais il trouvait des coadjuteurs dignes de le suppléer en MM. Saint-Saëns et Planté, qui faisaient entendre ses œuvres dans des soirées mondaines données presque quotidiennement en son honneur : le

public choisi qui y assistait, et dont on connaît la spontanéité de compréhension (qui n'a pas changé) applaudissait avec ensemble; les belles dames entouraient Liszt en s'exclamant : « Il est extraordinaire. » Ces agréables réunions, ayant pour prétexte l'art, alternaient pour lui avec des pratiques religieuses qui nous semblent être le comble de ce que Pascal appelait « la dévotion aisée ».

Au reste, excellent diplomate comme toujours, il savait mieux que personne comprendre *quid deceat, quid non*. « Mon intention, écrit-il, serait de me priver de l'appui moral des Rotschild, dont je n'ai que faire maintenant. » « Réflexion faite, dit-il ailleurs, je m'abstiens de toute démarche à la Meyerbeer vis-à-vis des critiques. » Evidemment, quand on est abbé...

Malgré tant de belles relations, il ne dédaigne pas les musiciens; mais il faut qu'ils soient illustres. Aussi Rossini est-il celui qu'il fréquente le plus volontiers. Il le déclare d'abord « très bienveillant ». Il dîne chez lui, et affirme : « Il est toujours à merveille pour moi. » — « Hier, Rossini m'a communiqué sa messe, que je trouve fort belle, » écrit-il le 13 avril; et c'est à une matinée donnée par l'auteur du *Comte Ory* que MM. Saint-Saëns et Planté font entendre pour la première fois à deux pianos *Les Préludes* et *Le Tasse*.

L'audition de la *Messe de Gran* eut lieu au jour fixé, et d'abord elle eut pour résultat de produire une recette de près de 50 000 francs. « Jusqu'ici, écrit l'heureux auteur, on avait atteint à peine le chiffre de 8 à 10 000 francs aux messes des années précédentes, Berlioz, d'Ortigue, Kreutzer... » Oui, c'est entendu, Berlioz est à terre : qu'on n'en parle donc plus ! Cela constaté, et les compliments des gens du monde étant finis, il

faut ajouter qu'il n'y eut pas un auditeur qui ait compris la moindre chose à la musique de Liszt. Plusieurs projets de nouvelles auditions avaient été formés d'avance : après constatation de l'effet produit, aucun n'aboutit. Il n'y eut que le bon Pasdeloup qui, toujours plein d'ardeur, voulut donner à son public cet échantillon de la musique de l'avenir. « Votre *Credo*, Monsieur l'abbé, est un succès certain aux Concerts populaires, » lui dit-il, et il inscrivit ce morceau au programme de son concert du vendredi saint, où il fut sifflé.

En somme, malgré tous ses efforts pour se faire illusion, Liszt ne put méconnaître son échec ; et quand, vingt ans plus tard — l'année de sa mort — il vint pour la deuxième et dernière fois présenter son œuvre au public parisien, heureux de se sentir mieux accueilli et plus sincèrement compris, il put faire ce mélancolique retour sur le passé : « Ce n'est plus comme en 66, de déplorable mémoire pour moi ! — *Qui veut durer*, *doit endurer*. »

Que faisait Berlioz pendant que son vieil ami, devenu encore un rival, était ainsi lancé dans le tourbillon du monde ? Ce n'était pas lui qui fréquentait chez les princesses : il se complaisait dans son isolement hautain, n'en sortant guère que pour aller dans ce petit groupe d'artistes amis qu'il a comparé à celui du *Décaméron* « où l'on voit des cavaliers et de belles jeunes femmes respirant l'air embaumé d'une villa délicieuse, pendant qu'à l'entour de cette oasis, Florence est dévastée par la peste noire ».

Parfois quelques lueurs (combien fugitives encore) apparaissaient dans un ciel toujours noir. C'est ainsi que, précisément au même moment, eut lieu aux Con-

certs Pasdeloup cette exécution du Septuor des *Troyens* qui produisit une impression si profonde que tous ceux qui y assistèrent, et l'auteur lui-même, n'ont pu se défendre d'en parler avec une vive émotion.

Liszt était là. Sa lettre à la princesse Wittgenstein ne semble pas montrer qu'il ait été ému comme les autres : il se contenta d'annoncer que le concert, où l'on avait joué du Berlioz et du Wagner, avait un « programme weimarien ». La recette n'avait d'ailleurs pas été de 50 000 francs, et Berlioz continuait à n'être pas un *lion*.

Pourtant, si peu d'influence qu'eût sur l'opinion le petit groupe auquel il présidait, Liszt, indépendamment de leurs vieux souvenirs d'amitié, avait trop conscience de la supériorité de son génie pour n'avoir pas à cœur que son œuvre fût approuvée par lui. Les espérances qu'il avait pu concevoir à cet égard furent cruellement déçues : Berlioz ne manifesta rien de son opinion sur la *Messe de Gran*, mais son mutisme était suffisant pour la faire connaître. Et une de ses lettres intimes nous révèle d'un mot sa pensée : « Hélas ! quelle négation de l'art ! » Pendant ce temps, son ami d'Ortigue, qui lui avait succédé aux *Débats*, et n'était guère que son reflet, écrivait dans son compte rendu : « *Transeat a me calix iste !* »

Liszt, on peut le croire, fut vivement froissé par cette hostilité. Cependant, toujours diplomate, il ne fit rien paraître de son dépit. Au contraire, avec une déférence qui honore en lui l'artiste, — sachant bien, d'ailleurs, que, s'il y avait dans Paris un milieu capable de le comprendre, c'était celui-là, — il entreprit de convaincre ces dignes adversaires et voulut les convertir amicalement à sa cause. Il se rendit, à cet effet, dans une réu-

nion intime que Léon Kreutzer avait organisée pour lui, et où les principaux assistants étaient Berlioz, d'Ortigue et Damcke : il se mit au piano, et, leur jouant sa musique, expliqua ce qu'il avait voulu faire, analysant et discutant devant eux ses procédés de composition, se défendant surtout contre le grand grief d'avoir bouleversé les notions d'harmonie, de rythme et de mélodie. « Loin de bouleverser, je crois avoir développé et fécondé, » déclara-t-il. Comme cela était parfaitement vrai, le professeur Damcke, qui faisait autorité en matière d'harmonie, en convint, et l'on se sépara de bonne amitié. D'ailleurs, on ne rechercha pas si sous ces procédés, quels qu'ils fussent, il y avait beaucoup de génie, et la discussion, allant « au delà de l'œuvre mise en question » (comme le déclara naïvement l'amphytrion dans une lettre bien curieuse qu'il écrivit ensuite à Liszt) ne tarda pas à s'égarer vers les sommets nébuleux sur lesquels on croyait voir monter Wagner, lequel fut fort maltraité. Quant à Berlioz, toujours farouche dans son mutisme, Liszt déclara l'avoir traité « avec tous les respectueux ménagements qu'il lui devait », ajoutant, dans sa lettre à la princesse Wittgenstein, qu'ils avaient parlé d'elle, et que sur ce sujet ils s'entendraient toujours. Ils se revirent encore une fois dans un dîner, à la fin duquel Berlioz se dérida à propos de Shakespeare : ce fut leur dernière entrevue (16 avril 1866). Liszt partit quelques jours après ; moins de trois ans plus tard, Berlioz était mort.

Il n'y eut donc pas, comme avec Wagner, une rupture éclatante ; mais le relâchement des rapports affectueux de ces compagnons de trente-cinq années n'en fut pas moins accompli. La cause réelle ? Elle n'est que trop facile à deviner ; Liszt voulait que Berlioz reconnût

qu'il avait du génie, et Berlioz s'obstinait à n'en vouloir rien faire. Outre qu'il n'est pas besoin d'être grand clerc pour l'apercevoir, nombre de lettres écrites de part et d'autre à la princesse Wittgenstein l'expliquent de la façon la plus claire. C'est ainsi que Liszt, qui fut certainement très malheureux de voir sa musique ainsi dédaignée par ceux qu'il aimait le plus, écrivait plus de seize ans après : « Berlioz, à l'audition d'un de mes poèmes symphoniques, dépassa le procédé désapprobateur de Schumann. Celui-ci se contenta de reculer sa chaise (la chronique rapporte en effet qu'à Dusseldorf, un jour que Liszt jouait une de ses œuvres à Schumann, celui-ci, assis près du piano, fut saisi d'un tel effroi qu'il s'écarta insensiblement, et qu'à la fin du morceau on le trouva assis à la porte !) ; Berlioz quitta doucement la salle Erard, vu que la musique de Liszt était le contraire de la musique. » Il dit ailleurs : « Il n'y a pas plus de réciprocité qu'avec Berlioz et Wagner, dont j'admire très sincèrement les idées et les œuvres sans qu'ils me rendent la pareille. »

Aveu mélancolique, tombé de la plume d'un grand artiste, si adulé par ailleurs, mais pour qui tant d'hommages n'étaient rien s'il n'y joignait pas l'approbation de ceux qu'il tenait seuls pour ses pairs.

Quant à Berlioz, il ne tenta rien non plus pour lui donner satisfaction : outre qu'il eût été peu généreux d'exiger du vieillard, vaincu, malade, qu'il chantât les louanges d'un rival brillant, il y avait là pour lui un cas de conscience. Très sincèrement il n'aimait pas la musique de Liszt, dans laquelle il est facile de comprendre qu'il ne reconnaissait qu'un art artificiel, et dont les artifices mêmes lui déplaisaient : toute parole d'approbation de sa part eût donc été mensonge. Plu-

sieurs de ses lettres à l'amie de Liszt révèlent clairement le fond de sa pensée. C'est à elle que, dix-huit mois avant la dernière rencontre, il écrivait ces fières paroles sur l'opposition des intérêts avec la sincérité de l'artiste : « Je ne suis pas plus le maître de ne pas adorer une œuvre sublime de mon plus grand ennemi, que de ne pas exécrer un horrible non-sens de mon plus intime ami. » L'application était facile à comprendre. Après le retour de Liszt en 1866, répondant à des reproches que la princesse, indiscrètement, n'avait pu se tenir de lui adresser, Berlioz sortit de sa réserve et répondit vertement : « Votre lettre m'a fait un très grand mal. Vos doutes, comme vos assertions, m'ont blessé !... Vous me faites, à propos de musique, une théorie paradoxale sur les ascendants et les descendants, qui, permettez-moi de vous le dire, est d'une absurdité palpable et calomniatrice pour moi. C'est comme si vous m'accusiez avec un calme philosophique d'être un menteur et un voleur. Cela m'a révolté. J'admire avec passion plusieurs ouvrages des descendants, et je déteste de tout mon cœur beaucoup d'illustres ascendants... Le temps, les époques, la nationalité, l'âge, tout cela m'est parfaitement égal. Rien ne me serait plus facile que de vous le prouver. Mais laissons ces systèmes conçus pour les besoins d'une cause. Autant vaudrait parler théologie. »

Il fallait bien qu'une femme intervînt pour consommer la brouille ! S'il fut dit à la fin des paroles amères, qui jusqu'alors avaient été arrêtées, c'est la princesse Wittgenstein qui en fut la cause. Cette dame polonaise, à l'esprit distingué, a tenu une place notable dans les préoccupations de Berlioz pendant la dernière partie de sa vie. Faisant profession de protectrice et inspira-

trice des artistes, ayant tout sacrifié pour suivre Liszt, elle fit la connaissance personnelle du maître français au temps des représentations de *Cellini* à Weimar : ils ne tardèrent pas à entrer en correspondance, et bientôt Berlioz, cessant d'écrire à Liszt, adressa ses lettres à la princesse. Le livre qu'on en a formé (dans l'année même où est écrite cette étude) est du plus haut intérêt et forme comme un complément aux *Mémoires*, d'autant plus précieux que Berlioz, sachant qu'il est en communication avec un esprit supérieur et digne de le comprendre, se montre en toute sincérité. La princesse l'encourageait au travail, lui indiquait des sujets à traiter : c'est elle, assure Berlioz, qui, au temps des réunions de Weimar et de la fameuse triple alliance, l'a décidé à entreprendre la composition des *Troyens*. Elle finit par avoir ses confidences les plus intimes : la première elle reçut l'aveu de la crise passionnelle de 1864, — le voyage à Meylan, la visite à Mme Fornier : en ses lointains épanchements, il l'appelle sa sœur, et lui découvre jusqu'au plus profond de son âme.

Par un certain manque de tact qu'explique une race et une éducation différentes, la princesse accueillit ces délicates confidences de façon parfois maladroite. Ce ne fut qu'excès de zèle : elle alla trop loin dans la manifestation de ses sympathies ; il fallait toujours qu'elle intervînt en personne, qu'elle jouât un rôle. On aperçoit à tout moment ce travers dans la dernière partie de leur correspondance. Berlioz lui a-t-il un jour parlé sur un ton mélancolique d'une femme dont il n'a appris la mort qu'en voyant sa tombe, vite, elle écrit qu'il lui en dise le nom, afin qu'elle le comprenne dans ses prières. Quant à l'amour de la douzième année tardivement

rallumé au cœur de Berlioz, ce cas psychologique l'intéressa à tel point qu'elle voulut écrire elle-même à Mme Fornier, et chargea Berlioz de lui remettre sa lettre ; celui-ci dut lui faire comprendre qu'une telle démarche auprès d'une obscure et simple bourgeoise de province ne serait pas comprise.

Là-dessus se greffèrent les dissentiments musicaux. La princesse s'obstinait à vouloir que Berlioz traitât Liszt comme un égal en tant que compositeur ; lui, avec une pareille ténacité, s'y refusait, se dérobant de son mieux. « Quel est *ce musicien de notre connaissance qui imagine être aussi compositeur ?* Je ne devine pas, » répond-il à un de ses incessants reproches. Il semble que, nous, nous devinons facilement. S'agit-il des œuvres ? « J'ai reçu la *Faust-Symphonie* que je lis et relis ; j'écrirai à Liszt à ce sujet, en lui demandant quelques explications sur des *signes* que je n'ai pas compris. C'est une grande œuvre ! » L'opinion est peu compromettante. Et voyez en quels termes pesés il formule ses félicitations pour le succès de *Sainte Elisabeth* : « Je suis bien content d'apprendre que l'œuvre nouvelle de Liszt a été comprise, plus content encore que cela lui ai fait plaisir. » Non : il est impossible de tirer de lui « aucun mot qui ne parte du cœur », — et le cœur n'y est pas !

Et c'est alors que s'engagent entre Berlioz et la princesse des discussions qui avaient été épargnées entre Liszt et lui. Nous ne connaissons pas les lettres de la correspondante : il est facile de deviner, au ton des réponses, qu'elles sont l'expression de ces amertumes que savent contenir les susceptibilités de l'âme slave, et aussi, peut-être, qu'au lieu de la confidente, de l'âme sœur, la grande dame reparaît parfois. Berlioz, lassé de tout,

courbé sous les malheurs dont le destin l'assaille de toutes parts, voudrait bien qu'on le laisse mourir en paix : il répond aussi évasivement qu'il peut aux reproches qu'on ne cesse de lui adresser. Enfin, il n'y tint plus : une dernière lettre, dont le ton général est celui d'une désespérance absolue, s'achève par ces mots :

« Adieu, chère Princesse, ma lettre va vous paraître bien ridicule au milieu de vos agitations romaines, qui le sont cent fois plus. Je vous baise la main. »

Ces « agitations romaines », c'étaient les démarches de Liszt et de la princesse Wittgenstein pour se marier. Le trait était cruel. Il n'a d'excuse que dans l'état de souffrance incessante de celui qui l'a lancé. L'effet n'en était pas moins irréparable. Et Berlioz mourut, moins d'un an et demi après, sans qu'aucune autre parole ait été échangée.

La rancune de Liszt fut tenace, nous avons peine à le constater : elle se prolongea jusque par-delà la tombe, et parfois alla jusqu'à prendre un caractère calomnieux. C'est ainsi que, toujours hanté par le souvenir de la froideur de ses amis en 1866, il fit courir le bruit que Berlioz, n'ayant pas osé écrire lui-même un article hostile à son œuvre, avait passé la plume à d'Ortigue pour accomplir cette besogne : or, il y avait trois ans en 1866 que Berlioz avait cessé toute collaboration aux journaux et que d'Ortigue lui avait officiellement succédé aux *Débats*. Ce fut lui encore qui mit en circulation ces propos aussi inexacts que méchants qui tendaient à rabaisser au niveau d'un bas charlatanisme la généreuse action de Paganini à l'égard de Berlioz, également honorable pour l'un comme pour l'autre.

Ses appréciations sur l'œuvre de son ancien ami prennent un ton de sévérité. tout nouveau. « Berlioz a poursuivi un faux idéal en composant *les Troyens*, écrit-il en 1879. On est aujourd'hui plutôt Persan, Hindou ou Scandinave que Grec antique, du moins en musique. » Faible critique, qui donne une telle influence à la mode, et proscrit l'art grec par la seule raison que « l'on est aujourd'hui plutôt Scandinave ! » « Hier, dit-il ailleurs, j'entendais à Leipzig le *Requiem* de Berlioz, œuvre prodigieuse, sublime même, mais en maint endroit d'un sentiment différent de celui que le texte du *Requiem* m'inspire. » Cette réserve est plus légitime ; mais Liszt ne parlait pas ainsi du temps de son amitié pour Berlioz. Et voici qu'il va s'en prendre à sa personne même. « Un nouveau journal de musique, écrit-il à son dernier voyage en France, publie une série d'articles intitulés *Berlioz intime*. Notre glorieux et trop enaméré ami ne gagne point à l'apparition posthume de ses lettres. » Il semblait pourtant que Liszt était renseigné mieux que personne pour se former une opinion personnelle sur les lettres de Berlioz, et se soustraire à l'influence de commentaires malveillants et erronés. La vieillesse est parfois mauvaise conseillère ! Comme nous aimions mieux Liszt à Weimar, quand il s'efforçait de créer un centre d'art nouveau et de former un lien fraternel entre des hommes que sa perspicacité avait su deviner ; et qu'il nous paraît moins sympathique à présent que, pour obéir à la rancune de sa vanité blessée, il cesse de tenir impartialement la balance entre ses deux grands amis, et, infidèle à des souvenirs de cinquante années, penche résolument et définitivement vers celui qui paraît être le plus fort !

Car voici un dernier trait qui va nous découvrir clairement sa pensée dernière :

« Son prénom, Hector, ne lui a pas porté bonheur, l'Achille Wagner étant survenu en dominateur du drame musical contemporain. »

Eh bien ! non, cela n'est pas : il n'est pas vrai que Wagner, nouvel Achille, ait traîné dans la poussière le cadavre mutilé d'Hector Berlioz. Un tel spectacle, que Liszt évoque avec quelque inconscience, nous a été épargné : devant la postérité, les deux héros se tiennent côte à côte, vaillants et forts, et si fermes sur leur piédestal qu'il serait vraiment oiseux de demander si l'un des deux fut jamais vaincu.

Aussi bien, Wagner n'a pas imité le fâcheux exemple que lui donnait son beau-père. La fin de sa vie fut plus calme et rassérénée. Il était tout à l'effort de Bayreuth au moment où la réhabilitation de Berlioz commença en France : cette évolution si soudaine ne parut ni l'étonner, ni lui inspirer aucun sentiment d'inquiétude ou d'envie. Par le fait, il n'en était plus alors comme au temps de *Tannhäuser* : leurs domaines, à tous deux, devenus parfaitement distincts et délimités, s'étaient en outre si largement étendus qu'ils n'avaient plus besoin de s'en disputer les morceaux. Les quelques paroles sur Berlioz que l'on a recueillies de la bouche de Wagner, pendant ses dernières années, n'exprimèrent plus que des sentiments favorables : il plaignait sa triste destinée, cherchait à en expliquer les causes, et il affirmait son génie.

VI. — BERLIOZ, WAGNER, LISZT

LE GÉNIE

Telle fut l'histoire des relations de Berlioz, Wagner et Liszt. Nous l'avons racontée par le menu : cependant tout n'est pas encore dit, tant s'en faut. Nous n'avons considéré que les faits extérieurs ; il faut maintenant remonter aux causes, et chercher à connaître les raisons internes qui firent que Berlioz et Wagner, en suivant leurs voies parallèles, ne pouvaient ni se rencontrer, ni marcher d'accord.

Leur querelle évoque le souvenir de celle de Voltaire et Jean-Jacques Rousseau. En révolte contre l'esprit de leur temps, les philosophes contribuèrent par leur double effort au renversement de l'ordre antérieur et préparèrent l'avènement d'une ère nouvelle : pourtant leurs deux natures étaient foncièrement diverses ; ils combattaient au nom de principes différents, et leurs dissentiments, durant leur vie terrestre, furent tels qu'on eût pu les prendre pour des ennemis.

De même pour Berlioz et Wagner. Leur vie fut un combat contre un régime musical à la destruction duquel chacun d'eux employa toutes ses forces. C'est bien à tort qu'ils ont protesté contre cette appellation de « musiciens de l'avenir » qu'on leur appliquait par dérision : ils l'étaient, en effet, essentiellement, musiciens de l'avenir, et, comme tels, leurs noms méritent de rester associés dans l'histoire. Mais ils n'en eurent pas moins des personnalités si distinctes, et parfois des tendances si opposées, que, malgré l'uniformité de la direction générale, ils parurent parfois se séparer complètement, violemment.

Ainsi en fut-il dès le point de départ.

Ce point, on l'a généralement bien aperçu, leur est commun : c'est la symphonie beethovenienne.

Mais, dès le premier pas, ils se tournent le dos. L'un veut faire de la symphonie un drame ; l'autre prétend faire du drame une symphonie.

Il est dans la nature des grands initiateurs d'être des conquérants. Ils entraînent tout à leur suite. Leur devise est : « Quiconque n'est pas avec moi est contre moi. » Tel fut Wagner. Berlioz, plus sociable, ne poussait pas aussi loin l'esprit de domination ; mais au moins il prétendait rester indépendant et maître en son domaine. Précurseur, il ne lui convenait pas d'entrer dans une ligue dont un autre eût été le chef. Ce dernier, pourtant, avait des exigences ; il prenait le ton du commandement : ayant édicté des lois, il voulait qu'elles fussent obéies. Ses réflexions sur l'art l'ayant amené à conclure que le drame doit être la base de tout, il n'admettait pas que l'on pût avoir une autre pensée. C'est là l'unique sens et le résumé fidèle de toutes les critiques que nous avons vu l'auteur d'*Opéra et Drame* adresser à Berlioz, et dont lui-même a pris soin de montrer l'inanité par cette plaisante réflexion : « J'ai perdu l'habitude de juger dans le sens objectif. » N'était-ce donc pas une prétention exorbitante que de vouloir asservir tout le monde à ses principes ? Car, sans vouloir entamer ici une discussion qui ne finirait pas, nous pouvons affirmer tout au moins que les théories de Wagner ne représentent pas la Vérité absolue. De quelque étalage verbeux de doctrines philosophiques, trop souvent changeantes, que l'auteur de *Parsifal* ait coloré ses écrits, on ne saurait leur attribuer la valeur d'un code. Ils sont simplement l'exposé de sa manière personnelle de com-

prendre l'art, rien de plus. Ce fut son droit, son devoir d'artiste, de chercher à réaliser une conception qui était sienne ; mais il est sorti de ce devoir, il a excédé ce droit, il a attenté à la liberté de l'art le jour où il a prétendu exiger que Berlioz se soumît à sa règle. Il l'a fait : nous en trouvons la preuve certaine dans la lettre à Liszt où nous avons lu cette phrase, qui a fait l'admiration de quelques-uns de nos critiques : « Une seule chose peut le sauver, c'est le drame. »

En quoi donc Berlioz devait-il être sauvé par le drame, s'il n'avait pas la nature d'un dramaturge ? L'action, le mouvement de la scène n'était pas ce qui l'attirait dans l'art, tandis qu'il excellait à tracer DES TABLEAUX MUSICAUX : non de la musique descriptive, non des imitations de bruits matériels, mais des évocations d'images dont les sons rendent l'impression avec une singulière fidélité, — la *Marche au supplice*, le *Tuba mirum*, le *Carnaval romain*, la « Scène des Sylphes », la « Course à l'abîme », etc. Ses œuvres de théâtre même, — et c'est leur indéniable défaut — sont plutôt des successions de vignettes musicales que de scèr . dramatiques : tels sont le septuor et le duo d'amour des *Troyens*, — les marches et les ensembles de la *Prise de Troie*, ainsi que les épisodes d'Andromaque et de l'ombre d'Hector, — le nocturne de *Béatrice*, — les danses et les chœurs de *Benvenuto*, etc. Tout cela indique un génie essentiellement plastique, non dramatique ; or, comme, en matière de production artistique, le génie est tout, et les théories peu de chose, Berlioz fit bien de suivre son impulsion personnelle plutôt que d'obéir à celle d'un autre. Cette observation, en tout cas, est un premier témoignage, déjà notable, des divergences fondamentales des deux créateurs.

Et voyez combien les systèmes sont impuissants contre la nature ! Le symphoniste Berlioz a, dans quelques-unes de ses œuvres, atteint à une puissance d'accent passionné digne du drame musical le plus achevé : l'on pourrait désigner, par exemple, tels passages de *Roméo et Juliette* dont l'inspiration n'est pas de moindre qualité que celle de *Tristan et Yseult.* Wagner, cependant, bien qu'ayant pour but essentiel le drame, en arrive, lui aussi, à tracer des tableaux musicaux dont nous ne saurions dire s'ils ne contiennent pas le meilleur de son génie. Ses préludes, ses ouvertures, sont de véritables poèmes symphoniques : il a pris soin d'en rédiger lui-même, pour la plupart, le commentaire littéraire. En quoi l'entr'acte du « Pèlerinage à Rome », dans *Tannhäuser*, ou la *Chevauchée des Valkyries*, ou les *Murmures de la forêt*, ou la prodigieuse conclusion du *Crépuscule des dieux* sont-ils moins de la musique à programme que les symphonies de Berlioz ? Qui nous dit, même, si ce n'est pas par ces seules pages, détachées de l'œuvre intégrale, que Wagner survivra et réalisera le plus effectivement ses ambitions d'avenir ? Peut-être ses compositions symphoniques resteront-elles au répertoire purement musical des concerts, alors que ses drames, avec leur philosophie obscure, auront disparu de la scène. A en juger par certains indices, il semble presque que nous soyons déjà autorisés à le prévoir. S'il en devait être ainsi, c'est Berlioz qui, sans tant se mettre en frais de dialectique, aurait encore eu raison.

Ces dernières observations nous révèlent de nouvelles différences. Wagner fut un génie essentiellement systématique. L'histoire de sa vie est là pour le dire. Au moment le plus critique, en pleine force de création, il

hésita, pris de vertige en présence de l'inconnu : il lui fallut un long recueillement, des réflexions de plusieurs années, pour qu'il sût quelle direction il devait décidément prendre. Plusieurs écrits théoriques qu'il s'astreignit à composer lui permirent enfin d'y voir clair dans sa pensée ; dès lors il sut marcher à la conquête de cet idéal conçu dans le silence des spéculations et il produisit son œuvre définitive.

Il en fut bien autrement pour Berlioz. Il était, lui, ennemi instinctif de toute théorie, et avait pour les doctrines philosophiques, quelles qu'elles fussent, un éloignement fait à peu près exclusivement de dédain. « Esthétique ! a-t-il dit, je voudrais bien voir fusiller le cuistre qui a inventé ce mot-là ! » On lui a demandé parfois de formuler son système : il s'y est toujours refusé, répondant : « Mon système est dans mon œuvre, dans ce que j'ai fait et dans ce que je n'ai pas fait. » Cette œuvre, c'est l'instinct seul qui l'a dictée : il n'a eu qu'à suivre son aptitude naturelle, en même temps qu'obéir aux lois que lui dictait le bon sens, observant d'ailleurs les exemples de ses prédécesseurs, soit pour s'y conformer, soit pour leur désobéir résolument. Il est beaucoup moins révolutionnaire que Wagner : loin d'avoir pour préoccupation dominante, comme l'auteur d'*Opéra et drame,* de rechercher l'erreur dans le passé, il a admiré passionnément les maîtres, et n'a jamais eu d'autre ambition que de les continuer. Il disait, dès 1830 : « J'ai repris la musique où Beethoven l'a laissée, » et, le jour même où il prononçait cette parole, il donnait la *Symphonie fantastique.* En composant *les Troyens,* il n'a pas songé un seul instant au drame de l'avenir : il a simplement cherché à faire ce qu'aurait fait Gluck s'il avait vécu au milieu du XIXe siècle. Il est essentiellement

l'homme de la tradition — la bonne tradition, celle qui ne s'attarde pas à la vaine imitation des formes du passé, mais s'appuie sur son expérience pour créer de nouvelles œuvres. Son tempérament est bien plus spontané que celui de Wagner. Celui-ci a tout asservi, s'est asservi lui-même aux exigences d'une volonté tenace et réfléchie : Berlioz n'a eu d'autre volonté que de suivre la nature. Ici encore je voudrais pouvoir consulter l'avenir, et savoir quels seront les effets définitifs de ces deux conceptions. Les constructions monumentales de Wagner conserveront-elles à jamais leur prestige, ou bien les âges futurs ne seront-ils pas plutôt émus par tels de ces chants plus simples dont Berlioz aurait pu dire, comme Beethoven de l'un des siens : « Venu du cœur, puisse-t-il retourner au cœur ? »

Dans la querelle de 1860, Berlioz avait circonscrit le débat presque exclusivement aux questions techniques. Là encore les divergences entre les deux musiciens étaient radicales. Pourtant il est une partie de cette technique sur laquelle ils devaient se trouver nécessairement d'accord : celle qui concerne le maniement de l'orchestre. Ici, le principal mérite revient sans conteste à Berlioz, véritable créateur de l'instrumentation moderne : Wagner ne l'a pas méconnu, et lui a rendu hautement justice, non sans mêler le blâme à ses éloges, car nous l'avons vu l'accuser de n'être qu'un mécanicien musical. Le reproche est absolument injuste, Berlioz ayant mis le mécanisme inventé par lui au service des conceptions les plus élevées. Quant à l'éloge, il ne saurait être trop grand. Berlioz, en effet, eut un mérite considérable à créer un pareil outil. Il s'est forgé ses armes, — tel Siegfried. Après lui, Wagner a brandi l'épée, il en a

fait un usage héroïque; mais il l'avait trouvée toute prête pour les grandes entreprises, et n'avait eu que la peine de la tirer de l'arbre où Berlioz l'avait plantée.

Par contre, il est une autre branche de la technique musicale, l'harmonie, qui fut l'objet de leur plus profond malentendu.

Ici, l'auteur de *Tristan* reprend sans contredit la supériorité, car, plus qu'en toute autre partie de son œuvre musicale, il fut là vraiment créateur. Berlioz, qui l'a si fort critiqué pour ses audaces harmoniques, n'a, en réalité, pas eu la moindre idée de ce qu'il avait voulu faire, ni soupçonné de combien de ressources nouvelles il enrichissait l'art. C'est pourtant par là que Wagner a été le plus effectivement « musicien de l'avenir ». On peut rester encore indécis quant à sa conception philosophique du drame ; mais il n'est plus contestable que, sans s'écarter des principes qui sont la base fondamentale et immuable de la musique, il a su prononcer une évolution qui aboutit à étendre grandement le domaine des accords.

L'excuse de Berlioz, qui a méconnu ce progrès, est que l'effort nécessité pour l'admettre était trop brusque, et que ni lui, ni personne autour de lui, n'y était encore préparé.

Les générations nouvelles, familiarisées dès l'enfance avec le langage wagnérien, n'ont eu aucune peine (non plus qu'aucun mérite) à se l'assimiler. Mais il nous suffira de faire appel à ceux dont les premiers souvenirs musicaux remontent à trente années seulement pour qu'ils disent si, aux premières auditions de Wagner, ils n'ont pas éprouvé des sensations qui participaient autant du malaise que du ravissement ? Cette surabondance d'harmonies inconnues ne leur parut-elle pas au

premier abord anormale et troublante, au point de les empêcher de saisir le véritable sens des œuvres ? Que devait-ce donc être en 1860, alors que non seulement on ne soupçonnait pas qu'il pût exister des formes plus belles et plus riches que celles des classiques, mais qu'il avait même bien fallu s'habituer aux pauvretés harmoniques de la musique italienne ? Et c'est à ce moment même que retentit soudain dans un concert le prélude de *Tristan et Yseult*, et que la partition de l'œuvre entière put être lue par les amateurs de musique ! Il n'y eut qu'un cri, celui d'une réprobation unanime. Les meilleurs musiciens manifestèrent leur exaspération. Si quelques jeunes gens, à Paris, se déclarèrent dès l'abord les champions de Wagner, ce fut pour avoir entendu *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *le Vaisseau fantôme* ; mais *Tristan* ne trouva aucun défenseur. Ceux qui tenaient à honneur de considérer l'art sous son aspect le plus sérieux, Kastner, Kreutzer, Damcke, les amis et les confidents de Berlioz, n'eurent pas besoin de subir son influence pour être hostiles à tant d'audaces accumulées. Il faut relire certains *Souvenirs d'Allemagne* de M. Ernest Reyer, datés de 1864, pour se faire aujourd'hui une idée de l'éloignement que les mieux disposés éprouvaient pour les formes de cet art nouveau : elles leur paraissaient simplement monstrueuses.

L'auteur des *Troyens* aurait-il pu en juger autrement, lui qui n'était plus un jeune homme à l'esprit malléable, mais était arrivé à la fin d'une carrière après laquelle il avait bien le droit de penser que les formes qui lui avaient servi, après les maîtres, n'étaient pas si méprisables ? Il devait, plus que tout autre, être blessé par des innovations qui semblaient se présenter, non comme un progrès naturel, mais comme une sub-

version de tout ce qui lui avait paru jusqu'alors constituer la beauté.

Ce désaccord fut la cause essentielle de leur guerre.

Il était profond.

De fait, quelles qu'aient pu être à certain moment les apparences, rien n'est plus différent, radicalement opposé même, que les deux natures musicales de Berlioz et de Wagner. Le maître allemand est, au point de vue de la langue harmonique, le plus hardi novateur dont l'histoire de la musique puisse faire mention. Il l'a enrichie d'agrégations inusitées, — altérations, dissonances, intervalles augmentés, suraugmentés, etc. — et, de ces accords qui semblaient des anomalies, il a fait ses ressources habituelles. Berlioz, au contraire, reste en ce domaine encore l'homme de la tradition. Les accords consonants, dans leurs enchaînements les plus simples, forment la base de son harmonie, et les dissonances les plus usuelles suffisent à rendre ses accents les plus expressifs. Elève de Lesueur et de Reicha, musiciens très peu savants en comparaison des maîtres de la grande école allemande, s'il a beaucoup ajouté à ce qu'ils lui ont enseigné dans le domaine de l'instrumentation et du rythme, il leur est resté fidèle en matière harmonique. C'est là, même, on l'a souvent dit, que réside le principal défaut de son style : audacieux par ailleurs jusqu'à la témérité, il se montre ici presque timoré, — embarrassé en tout cas. Parfois il arrive que des formes simples ne correspondent pas à la hardiesse de ses pensées : nous le voyons alors gêné, cherchant sa voie dans une direction autre que celle qui, semble-t-il, serait la voie naturelle. En cette matière, Berlioz est donc loin d'être un musicien « avancé » : c'est à Wagner que convient essentiellement

ce qualificatif ; pour lui, il semble au contraire qu'il tende à remonter le cours des temps. Son style, par endroits, rappellerait plutôt la manière des primitifs. Dans son *Requiem*, par exemple, il est certains « coins » dont la physionomie évoque à ma pensée l'impression des harmonies frustes d'un Josquin des Prés.

Wagner est le polyphoniste par excellence, — autant que Bach. Son écriture est horizontale. Berlioz, au contraire, sauf en des cas exceptionnels et voulus, procède surtout par accords verticaux, et tient à honneur de passer pour mélodiste.

Tous deux font usage du chromatique, nécessaire à l'accent expressif. Mais, chez Berlioz, ce genre procède par altérations des degrés de la ligne mélodique seule. Cela est si vrai que souvent des chants chromatiques sont présentés par lui sans aucune addition harmonique, — par exemple le chant des violons représentant la *Tristesse de Roméo*, ou bien certains sujets de fugues expressives, comme dans le « Convoi funèbre de Juliette », le *Quid sum miser* et l'*Offertorium* du *Requiem*, l'introduction à la seconde partie de *la Damnation de Faust*, pages dont l'essentielle valeur d'invention est dans le thème exposé dans sa complète nudité. Chez Wagner au contraire, l'intensité du chromatique provient presque exclusivement de l'harmonie. Aucun exemple plus caractéristique ne saurait être donné que le début du prélude de *Tristan et Yseult* : l'analyse des accords au point de vue tonal révèle en effet que presque tous sont formés de notes altérées dans deux, souvent trois parties sur quatre, la basse seule conservant habituellement son sens précis, sans lequel l'accord ne serait que confusion.

Allons plus loin encore : c'est à M. Saint-Saëns que nous

emprunterons cette dernière observation, ainsi que l'ingénieux commentaire qui l'accompagne. Depuis qu'avec « le clavier bien tempéré » J.-S. Bach a fait triompher l'enharmonie, les formes de l'art ont été renouvelées : ce triomphe peut n'être pas définitif, étant basé, dit M. Saint-Saëns, sur une « hérésie » destinée à disparaître. « Que restera-t-il alors de l'art actuel ? Peut-être le seul Berlioz, qui, n'ayant pas pratiqué le piano, avait un éloignement instinctif pour l'enharmonie ; il est en cela l'antipode de Richard Wagner, l'enharmonie faite homme, celui qui a tiré de ce principe ses plus extrêmes conséquences. » Et notre auteur s'égaie de voir mettre « les têtes de Wagner et de Berlioz dans le même bonnet ; cette promiscuité forcée, conclut-il, sera l'étonnement des âges futurs ».

Peut-on, après cela, s'étonner que Berlioz et Wagner n'aient pas marché d'accord ? C'est le contraire qui serait étonnant ! Avec de telles divergences, Wagner devait nécessairement qualifier la musique de Berlioz de « platitude », et Berlioz devait accuser celle de Wagner de « dureté ». Le maître français ne s'en est pas fait faute, et d'ailleurs Wagner n'a pas été le seul objet de ses critiques : n'a-t-il pas été jusqu'à en adresser de pareilles à Beethoven lui-même ? Rappelons-nous ses analyses des neuf symphonies. A propos d'un épisode célèbre de *l'Héroïque*, où la rentrée du premier thème est préparée par un frottement de notes que nous tenons, nous qui en avons entendu bien d'autres, pour ingénieux et nullement choquant, mais qui a fort scandalisé les puristes des époques classiques, Berlioz cherche à expliquer la pensée de Beethoven, et, n'y parvenant pas, finit par conclure : « Ce caprice est une absurdité. » De même l'accord furieuse-

ment dissonant par lequel s'ouvre le finale de la *Symphonie avec chœur* lui paraît être « un épouvantable assemblage de sons », et il déclare que « ses efforts pour découvrir le but de Beethoven sont restés complètement inutiles ». Wagner se trouvait donc en bonne compagnie quand Berlioz définissait le prélude de *Tristan* « une sorte de gémissement chromatique rempli d'accords dissonants dont de longues appoggiatures augmentent encore la cruauté », ou quand il marquait la partition de l'œuvre, hommage de l'auteur en personne, de furieux coups de crayon destinés à en mettre en relief les « horreurs ».

Et Liszt ? Nous n'en avons guère parlé depuis que nous avons abordé l'étude des œuvres. C'est que, il faut bien l'avouer, la comparaison des siennes avec celles de ses glorieux amis n'est guère en sa faveur. Elles apparaissent bien artificielles et de second ordre. L'histoire même de leur évolution le révèle clairement : génial interprète, le mot étant pris dans son sens le plus étendu (car nous devons y comprendre les transcriptions qu'il fit des œuvres orchestrales de Berlioz), Liszt avait, à ses débuts, subi trop d'influences extérieures pour avoir pu garder une complète personnalité de créateur. Sans aucun doute il choisit bien ses modèles, — Berlioz d'abord, dont l'imagination descriptive et passionnée l'entraîna, Wagner ensuite, dont la nature mystique, révélée dans toute sa plénitude dès *Lohengrin*, sympathisa plus encore avec ses secrètes aspirations. La pénétration de ce dernier fut telle, Liszt s'assimila si intimement le génie de son nouvel ami, qu'il lui arriva de créer des formes wagnériennes avant Wagner. L'on a retrouvé avec curiosité dans certaines

de ses compositions, dédaignées d'abord, des contours mélodiques, des accents, des harmonies que Wagner, sans les connaître, devait lui-même retrouver plus tard ; et l'on a cité ce dialogue charmant, un jour où, assistant ensemble à une exécution de la *Faust-Symphonie,* Wagner y reconnut avec surprise les troublants accords du sommeil de la Walkyrie. « Eh ! mon petit papa, s'écria-t-il amicalement, il me semble que je t'ai pris cela ? » A quoi Liszt, d'un ton de résignation malicieuse, répondit : « Tant mieux : comme cela au moins on le jouera ! »

L'intimité musicale fut beaucoup moindre entre Berlioz et Liszt, surtout à partir du moment où celui-ci prononça son évolution de compositeur. Ce n'est pas lui, en tout cas, qui a fourni au musicien français des harmonies ni des thèmes : il en est au contraire resté tributaire assez longtemps. Il n'est pas niable que son invention du « poème symphonique » soit assez mince venant après la « symphonie dramatique » de Berlioz, quelles que soient les belles paroles par lesquelles on s'est efforcé de nous démontrer que ceci vaut beaucoup mieux que cela. L'on nous a fait entendre récemment une *Marche hongroise* de Liszt composée sur les mêmes thèmes que la *Marche hongroise* de Berlioz, et postérieure à cette dernière : nous attendions une œuvre d'un autre caractère, et nous pensions trouver dans la comparaison matière à des observations intéressantes ; mais quelle ne fut pas la surprise des auditeurs quand, après avoir constaté, pour toute différence, que Liszt avait attaqué *forte* le motif que Berlioz avait d'abord exécuté *piano*, nous avons trouvé les deux morceaux tellement semblables que celui de Liszt avait l'air d'un décalque — très affaibli il est vrai, — reproduisant jusqu'aux

développements de Berlioz, péroraison, tableau de bataille, coups de canon, etc. On dirait que Liszt, entraîné par l'habitude d'écrire des transcriptions, n'a, ici même, pas cherché à faire autre chose ! On ne saurait lui adresser le même reproche au sujet de sa *Faust-Symphonie*, son œuvre sans doute la plus personnelle et la plus remarquable, et qui est sans rapports avec *la Damnation de Faust* : pourtant, n'est-il pas permis d'observer que Berlioz a pu vraiment éprouver quelque tristesse en voyant Liszt reprendre ainsi tour à tour tant de sujets traités par lui, comme s'il avait voulu lui montrer comment il fallait faire !

Pour en revenir aux questions de pure musique, nous terminerons en ajoutant que Liszt ne devait pas donner à Berlioz plus de satisfactions que Wagner. Toutes les innovations de ce dernier, il les accueillit ; il sembla même renchérir sur ses audaces. Autant et plus que Wagner, il use de la dissonance, et ce procédé, sous sa plume, semble avoir quelque chose de moins spontané, plus matériel en quelque sorte. Je ne sais si Berlioz a jamais entendu le premier morceau de la symphonie *la Divine Comédie* : s'il en fut ainsi, il a dû bien souffrir, car je n'ai ouï nulle part ailleurs une accumulation d'accords cruels comparable à celle par laquelle le musicien a décrit les souffrances infernales. Et Berlioz eût été d'autant mieux en droit de protester qu'il a prêché d'exemple : lui aussi a fait un tableau des misères d'outre-tombe, dans la première partie de son *Dies iræ*, et j'estime que sa musique, avec un caractère plus idéal, a une physionomie autrement accusée. Ce n'en est pas moins Berlioz à qui, suivant l'usage, on reproche d'avoir recours aux moyens extérieurs, et de n'être qu'un mécanicien de la musique.

En matière philosophique, le dissentiment est radical et porte sur tout. Wagner a été hanté toute sa vie de la préoccupation de philosopher : Berlioz a affecté un mépris de toute philosophie. Cependant il n'est pas d'être pensant qui puisse se dispenser d'avoir une conception personnelle de la nature et de la vie, si obscurément qu'il la manifeste. Nous voyons transparaître celle de Berlioz dans ses écrits et dans ses œuvres : elle se réduit à la philosophie naturelle du XVIII[e] siècle évoluant en un positivisme dont les conséquences dernières sont la négation. Celle de Wagner est beaucoup plus compliquée : suivant les impulsions spontanées de sa nature en même temps que la fluctuation des événements, y conformant volontiers les spéculations de sa pensée, il change plusieurs fois de système, et, après avoir été disciple de Feuerbach, puis de Schopenhauer, aboutit enfin à un mélange assez singulier de mysticisme qui n'exclut en rien les nécessités de l'action ni les réalités les plus positives.

Bref, si Berlioz et Wagner s'étaient jamais entretenus de ces questions fondamentales, il n'est pas douteux qu'ils se fussent considérablement scandalisés l'un l'autre.

Venons-en à la question des nationalités. Elle est d'importance plus grande encore.

Berlioz a eu beau se qualifier lui-même « musicien aux trois quarts allemand » (cela précisément dans son article sur Wagner), il est français, plus essentiellement français que n'importe quel auteur d'opéras-comiques, parce qu'en lui le génie musical de la France s'est révélé dans toute sa plénitude et a trouvé sa plus haute expression. Serait-ce parce qu'il a écrit

dans la forme symphonique qu'il faudrait lui contester cette qualité ? Plaisante idée que certains se font des formes d'art ! Pourquoi donc la symphonie serait-elle l'exclusive propriété de l'Allemagne ? N'est-elle pas aussi bonne pour contenir les aspirations actives de la nature française que pour exprimer les rêves du génie allemand ? Et Berlioz ne l'a-t-il pas revivifiée plus fortement qu'aucun maître allemand, alors qu'après Beethoven on aurait pu croire impossible d'en rien tirer de nouveau ? Non : tout symphoniste qu'il soit, et quelque sympathie qu'il ait éprouvée pour l'Allemagne musicale, Berlioz est un Français, un Français du midi. Son génie a tous les traits caractéristiques du génie latin.

Wagner, au contraire, est germain autant qu'il soit possible de l'être. Malgré la hauteur de ses vues et quelques-unes de ses prétentions, il n'a rien du cosmopolite. Il n'est pas « citoyen de l'humanité », comme voulait l'être son compatriote Schiller. Il n'y eut au monde qu'un musicien qui fut digne de ce glorieux titre : Beethoven, si peu allemand, petit-fils de Hollandais, ayant vécu lui-même dans la ville la moins allemande qui soit, Vienne. Mais chez Wagner, l'œuvre, la philosophie, la pensée, comme le sang, tout est allemand, essentiellement allemand. Un personnage de *Faust* dit : « Un bon Allemand doit haïr les Français, mais il boit leurs vins. » En un autre langage, et par ses actes plus encore que par ses paroles, Wagner a pris soin de nous démontrer la continuité de cette tradition nationale. Point n'est besoin de revenir longuement sur des souvenirs remontant à des heures cruelles : disons seulement, maintenant que la paix est définitivement conclue, que les Français ont fait

preuve d'une générosité dont je pense que l'avenir leur tiendra compte en accordant à Wagner un pardon qu'il n'eût pas mérité si des raisons d'art supérieures n'eussent été en jeu. Ceux d'entre nous qui l'ont soutenu, à une époque de luttes mémorables, l'ont fait dans un esprit d'indépendance qu'ils n'ont pu conserver qu'en voulant ignorer tous les obstacles que Wagner lui-même avait accumulés sous leurs pas ; c'est ainsi qu'ils ont pu sans inquiétude faire triompher l'idée. Mais aujourd'hui que ce triomphe est un fait accompli, il nous est permis de regarder en arrière. Or, il faut avouer que l'écrit, prétendu satirique, qu'ont inspiré à Wagner les souffrances de Paris assiégé, révèle avec une spontanéité singulière la profondeur des haines allemandes, et qu'il s'en est fait l'interprète. La fraternité du génie n'y est même pas respectée : dans cette mascarade odieuse autant que ridicule, Wagner affuble d'oripeaux grotesques l'homme qu'il aurait dû épargner plus que tout autre : Victor Hugo. En un style plus relevé, bien d'autres pages de son œuvre affirment des sentiments identiques et en révèlent la permanence. Evidemment Wagner a écrit qu'il trouvait les Français intelligents, ce qui avait lieu quand ils applaudissaient sa musique ; mais il a proclamé surtout leur incapacité, leur vanité et l'infériorité de leur nature, affirmé la supériorité des races germaniques sur les races latines, etc. Ces idées sont peut-être les seules sur lesquelles son ondoyante philosophie n'ait pas varié.

Quant à Berlioz, il écrivait : « La sainte Allemagne. »

De l'esprit latin, ce dernier avait surtout ce besoin de persuasion, d'expansion, qui l'a conduit dès sa jeunesse à porter son œuvre dans un pays qu'il croyait apte à le comprendre. C'est ainsi que nos philosophes

du XVIIIe siècle avaient tenu à honneur de propager leurs idées par delà les frontières, n'éprouvant d'autre besoin que celui de faire entendre la bonne parole à tous.

Les prétentions de Wagner vis-à-vis de la France furent tout autres. Il y est venu en envahisseur, en conquérant, — en ennemi.

Comment donc Berlioz et Wagner, chefs des deux peuples musicaux, auraient-ils, aux environs de 1870, pu vivre en paix?

Aussi bien, laissons de côté leurs inéluctables querelles, et ne nous occupons que de la destinée des œuvres. Elle est, de part et d'autre, vraiment représentative du rôle de chacun.

Wagner, par un prodigieux effort de combinaisons et d'énergies, après avoir réuni en une sorte de confédération d'art des éléments multiples et divers, est parvenu à faire triompher son œuvre allemande à peu près au même moment où se constituait l'unité de l'Empire allemand, et il a imposé à l'attention du monde entier cette production dominatrice. Comme il s'agissait d'une œuvre idéale et non d'une machine de guerre, les Français, toujours accueillants aux belles et brillantes tentatives, se laissèrent volontiers conquérir, et, avec leur faculté d'assimilation, s'imprégnèrent si intimement des idées nouvelles qu'ils en furent injustes pour celles qui sortaient de chez eux.

L'esprit d'invasion continuait de s'affirmer.

L'œuvre de Berlioz en souffrit encore, et son étoile pâlit pendant quelque temps.

Or, cette étoile s'était levée, elle aussi, au moment providentiel, à l'heure même où la France, après tant

de malheurs, commençait son œuvre de relèvement. Cette coïncidence achève d'affirmer l'identité de son génie avec le génie national.

Mais l'éclipse subie par suite de l'approche de cet astre plus éclatant qu'est Wagner fut loin d'être totale, et elle n'eut qu'un temps. Désormais, chacun se tient dans son domaine, et, comme une ère de paix a succédé aux guerres, ils vivent tous deux, séparés, mais en bon accord. Peut-être un jour viendra-t-il où l'alliance définitive sera scellée entre eux.

La destinée leur a bien inégalement distribué ses faveurs. Elles ont toutes été pour Wagner. Il eut en partage ce don, si souvent décevant, mais qui fut pour lui une force incroyable : l'illusion. « A moins que tu veuilles t'élancer en plein azur, » lui écrivait un jour Liszt, l'homme raisonnable. Mais Wagner ne voulait rien entendre : il continua son vol à travers les espaces éthérés ! La merveille est qu'il ne soit pas retombé lourdement. Il a donné un démenti à la fable d'Icare : peut-être est-ce parce qu'il s'était forgé lui-même des ailes d'acier, avec des lames d'épées, comme son Wieland. Il ambitionna d'être l'*Uebermensch*, le « surhomme » ; et si le mot de Pascal vient naturellement à la pensée : « L'homme n'est ni ange ni bête », il n'est personne cependant qui oserait soutenir que Wagner a « fait la bête ». Au moment où, épuisé par un effort vraiment trop considérable pour un seul, il allait se briser peut-être, un roi tomba du ciel devant lui : grâce à son aide il put s'élancer et monter plus haut encore. Simple être humain, il exécuta un ensemble d'actions dont son œuvre d'art n'est peut-être même pas la plus étonnante ; sans aptitude aux affaires, sans moyens personnels, par la seule force de son illusion, il créa Bayreuth. Je ne

sais si ce n'est pas là le plus grand miracle de sa vie. Il régna, il eut un trône, il mourut en pleine apothéose.

Berlioz, lui, ne fut pas *Uebermensch*. Il resta toujours sur la terre, à laquelle il fut attaché par des liens souvent cruels.

Mais, s'il a moins plané dans l'irréel, il a vécu davantage parmi les hommes.

Il a connu leurs misères, il les a partagées.

Il a reçu la consécration de la douleur.

Aussi, laissant Wagner seul dans ses espaces, il reste parmi nous, donnant la main au plus grand, au héros du génie et de la souffrance, son premier et son véritable initiateur, Beethoven.

En leurs impérissables chants, unis comme un fils l'est avec son père, Berlioz et lui ont exprimé ce que l'humanité contient de plus pur, de plus sincère et de plus profond.

NOTES, RÉFÉRENCES ET DOCUMENTS

ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

(PRINCIPAUX OUVRAGES CITÉS)

Mém. = *Mémoires de* HECTOR BERLIOZ, *comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre*, 1803-1865 ; 1re édition, 1 vol. gr. in-8°, MDCCCLXX ; éditions postérieures, 2 vol. in-18, 1878 et suiv. — En raison des différences d'éditions de ce livre, nous ne donnerons pas d'indications de pages, mais nous bornerons à renvoyer aux nos de chapitres.

Soir. de l'Orch. = *Les Soirées de l'Orchestre*, par HECTOR BERLIOZ, 1 vol. in-18, 1re édition, 1852.

Grotesq. = *Les Grotesques de la musique*, par HECTOR BERLIOZ, 1 vol. in-18, 1re édition, 1859.

A tr. ch. = *A travers chants, études musicales, adorations, boutades et critiques*, par HECTOR BERLIOZ, 1 vol. in-18, 1re édition. 1862.

Les mus. et la mus. = HECTOR BERLIOZ, *Les Musiciens et la Musique*, introduction par ANDRÉ HALLAYS, 1 vol. in-18, s. d. (1903).

Corresp. inéd. = *Correspondance inédite*, par HECTOR BERLIOZ (1819-1868), avec une notice biographique par DANIEL BERNARD, 1 vol. in-18, 1re édition, 1879. Les éditions postérieures renferment un Appendice.

Let. int. = HECTOR BERLIOZ, *Lettres intimes*, avec une préface de CH. GOUNOD, 1 vol. in-18, 1882.

Let. à Lis. = *Briefe hervorrangender Zeitgenossen an Franz Liszt- herausgegeben von* LA MARA (Lettres de contemporains célèbres à Franz Liszt, publiées par La Mara), 2 vol. in-8°, 1895. Contient 61 lettres de Berlioz.

Let. Berl. Wittg. = *Briefe von* HECTOR BERLIOZ *an die Fürstin Carolyne-Sayn. Wittgenstein*, herausgegeben von LA MARA (Lettres

d'Hector Berlioz à la princesse Caroline Sayn-Wittgenstein, publiées par La Mara), 1 vol. in-8°, 1903.

Let. à Est. = *Une page d'amour romantique, Lettres inédites à Mme Estelle F...* d'Hector Berlioz, introduction par Hugues Imbert, publiées dans la *Revue Bleue* des 4, 11, 18 et 25 avril 1903.

Let. à Gou. = *Lettres inédites de* Hector Berlioz *à Thomas Gounet*, publiées par L. Michoud et annotées par G. Allix, 1 br. in-8°, 1903.

Let. Wagn. Lis. = *Correspondance de Wagner et de Liszt*, traduction française par L. Schmitt, 2 vol. in-8°, 1900.

Let. Lis. Wittg. = *Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, herausgegeben von La Mara* (Lettres de Franz Liszt à la princesse Caroline Sayn Wittgenstein, publiées par La Mara). 3e et 4e parties, vol. VI et VII des *Franz Liszt's Briefe*, 1902.

Rev. mus. = *Revue musicale*, publiée par F.-J. Fétis (1827-1835). Ce titre a été repris récemment par une autre publication périodique dirigée par M. J. Combarieu.

Gaz. mus. = *Gazette musicale*, devenue, par sa fusion avec la revue de Fétis : *Revue et Gazette musicale de Paris* (1834-1880).

Ménes. = *Le Ménestrel.*

Jull. = Adolphe Jullien, *Hector Berlioz, sa vie et ses œuvres*, 1 vol. in-4° illustré, 1888.

Hipp. = Edmond Hippeau, *Berlioz intime*, 1 vol. in-18, nouvelle édition, 1889.

Avant-propos

Page II : « En cette année, où tout l'univers musical s'est préparé à célébrer le jour prochain de son centenaire. »

L'auteur de ce livre, constatant avec joie l'expansion prise par la célébration de cette date glorieuse pour l'histoire de l'art, tient à honneur de rappeler qu'il en a le premier émis l'idée publiquement, dans une conférence qu'il a faite à Grenoble, le 25 février 1901, et déjà précédemment dans un article écrit à l'occasion de la centième audition de *la Damnation de Faust* aux Concerts Colonne (*Guide musical* du 11 décembre 1898).

Chapitre I. — Au pays de Berlioz

Page 2, ligne 26. « Il eut ainsi, dès son enfance, le spectacle des Alpes sous les yeux. » Ce sont les propres termes en lesquels Berlioz s'exprime dans l'autobiographie qu'il rédigea à l'occasion de son premier voyage en Russie, et dont le manuscrit autographe est conservé à la Bibliothèque Impériale de Saint-Pétersbourg. Voy. Octave Fouque, *Les Révolutionnaires de la musique*, p. 192.

Page 6, lignes 3 et suiv. *Gaz. mus.*, 11 mars 1849.

Page 7, ligne 2. Voir le texte de l'acte de naissance et de baptême de Louis Berlioz dans la *Rev. mus.* du 15 août 1903 (publié par M. A. Lascoux).

Page 7, ligne 17. L'acte de naissance d'Hector Berlioz qualifie le père « officier de santé ».

Page 7, ligne 22. « Avant que l'hydrothérapie... » Sur ce sujet, voir *La Côte Saint-André*, par l'abbé Clerc Jacquier, cité par Hipp., p. 84.

Page 7, lignes 28 et suiv. Voici le passage entier de Trousseau : « L'acupuncture était entièrement inconnue des médecins grecs, latins et arabes ; elle ne fut introduite en Europe que vers la fin du xvii[e] siècle par Then Rhyne et Kaempfer. Cette méthode était de temps immémorial pratiquée en Chine et au Japon... Elle fut indiquée par Then Rhyne et Kaempfer plutôt comme une chose curieuse que comme un remède très utile et resta ensevelie dans le plus profond oubli jusqu'au moment où Berlioz de Lyon tenta de la ressusciter (*Mémoires sur les maladies chroniques*, etc. Paris, 1816, p. 298). Il faut avouer que les faits rapportés par ce médecin, que son style et que les singularités dont son livre fourmille, étaient peu propres à encourager les praticiens à tenter l'acupuncture. Cependant, M. Haime, de Tours, l'essaya dans un cas de hoquet convulsif, et Bretonneau, qui avait été appelé en consultation par ce médecin, tenta immédiatement une série d'expériences sur l'acupuncture, et fixa la place étroite que ce moyen devait occuper dans la thérapeutique. » *Traité de thérapeutique et matière médicale* par Trousseau et Pidoux, 3[e] édition, 1847, t. I, pp. 856-57.

Page 8, lignes 22 et suiv. Voir sur l'ensemble de ce paragraphe, les indications des *Mémoires*, ii, iv, x, lviii ; *Corresp. inéd.*, p. 105 ; Hipp., 177.

Page 10, lignes 27 et suiv. Voir les trois lettres de Berlioz à son

père ainsi que sa lettre à Lesueur dans l'Appendice de la *Corresp. inéd.* 2e édition, pp. 358 et suiv. La date de 1828 inscrite par hypothèse sur la lettre p. 360, la plus importante, est erronée (la *Corresp inéd.* fourmille d'inexactitudes de ce genre); plusieurs détails du texte indiquent que cette date est 1830 (composition et projet d'exécution de la *Symphonie fantastique*, espoir d'obtenir *un des deux prix* de l'Institut, etc.). L'on voit par cette lettre que le docteur Berlioz s'intéressait aux travaux de son fils au point qu'il songeait à faire le voyage de Paris pour venir entendre son œuvre, et c'est celui-ci qui, n'étant pas sûr que l'audition aurait lieu, n'osa pas l'engager à venir : prudence justifiée, puisque l'audition, projetée pour le 30 mai 1830, ne put pas être donnée, ainsi qu'il est dit au vingt-sixième chapitre des *Mém.* Cf. *Let. int.* 70.

Page 11, lignes 7 et suiv. *Mém.*, LVIII.

Page 11, lignes 20 et suiv. Les objets décrits ici sont conservés par une nièce du compositeur; Mme Chapot, qui a bien voulu me permettre de les examiner.

Page 12, lignes 28 et suiv. Cf. HIPP., 88 et suiv. 176 et suiv., et *Mém.*

Page 13, lignes 20-21. *Corres. inéd. App.* 359.

Page 14, ligne 3. *Id., id.* App. 357.

Page 15, lignes 27 et suiv.

Page 14, lignes 27 et suiv. Voir le texte intégral de l'acte de naissance d'Hector Berlioz dans la *Rev. mus.* du 15 août 1903 (publié par M. Lascoux).

Page 16, lignes 5 et suiv. Cf. HIPP., 152, et les *Mémoires*.

Page 16, lignes 29 et suiv. *Let. Berl. Wittg.* 95-97. Comparez à ces impressions virgiliennes celles du chapitre XXXVII des *Mém.* (*Voyage en Italie*).

Page 17, lignes 25 et suiv. Lettre inédite (publiée par nous dans *le Temps* du 13 août 1903, collection Ch. Malherbe) ; *Corr. inéd.*, p. 63.

Page 18, lignes 6 et suiv. Les documents relatifs à l'activité de la musique de la Garde nationale à la Côte Saint-André, de 1805 à 1822 ont été rassemblés par M. Jean Celle, directeur de l'Ecole primaire supérieure de la ville, secrétaire archiviste et l'un des plus actifs promoteurs de l'œuvre du Musée Berlioz. Ce musée, installé dans une salle de la maison Berlioz, a été inauguré le 23 août 1903.

Page 20, ligne 12. La seule indication que nous possédions sur le répertoire de la musique de la Garde nationale est fournie par une pièce de 1817, établissant qu'un marchand de musique de Lyon fournit huit morceaux de musique, arrangés pour les instruments de la bande militaire, au prix de 12 livres l'un.

Page 25, musique. Ce thème est exposé deux fois dans l'introduction de la *Symphonie fantastique*. Son développement est plus complet à la reprise. Il est en *ut mineur* : nous l'avons transposé d'une quarte au grave afin d'en mettre la tessiture mieux en rapport avec le diapason de la voix humaine.

Page 26, lignes 26 et suiv. *Corr. inéd.*, 100.

Page 27, lignes 14 et suiv. *Mém.*, XL.

Page 33, lignes 25 et suiv. Sur les souvenirs de Berlioz à Meylan, l'auteur de ce livre se permet de renvoyer le lecteur à la préface de son livre de *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises* (*Savoie et Dauphiné*), pp. XII à XVI de la préface, où il est question du même sujet à un point de vue particulier.

Page 34, lignes 22 et suiv. Voir un article de *la Chronique médicale* du 1er mars 1903 sur *la Carrière médicale de Berlioz*.

Page 35, lignes 11 et suiv. Il est facile de suivre l'ordre des faits exposés en se reportant à la *Corr. inéd.*, aux *Let. int.*, ainsi qu'aux *Mém.* qui, à la vérité, manquent de précision quant aux dates.

Page 37, lignes 1 et suiv. Au sujet de la scène idyllique de la promenade de Berlioz avec sa sœur Adèle, racontée dans les *Mém.*, Postface, cf. le récit fait, en des termes presque identiques, dans les lettres à la princesse Wittgenstein, 149-150, et 153.

Page 37, lignes 20 et suiv. Cf. HIPP., 96-7. Il est difficile d'admettre toutes les observations que cet auteur présente au sujet de Prosper Berlioz. Quant aux mentions faites par le compositeur dans ses écrits, s'il est vrai que, dans les *Mém.*, il n'a pas dit un mot de ce frère qui a tenu si peu de place dans sa vie, il ne l'est pas qu'il n'en ait jamais parlé dans ses lettres : outre qu'il le nomme, ainsi que le signale M. Hippeau lui-même dans un dernier paragraphe (non un post-scriptum) d'une lettre écrite à son père (non à sa sœur), en 1828 (*Corr. inéd.*, p. 366), on peut en lire une autre mention dans une lettre de Berlioz à son fils (1861, *Corr. inéd.*, 285), où il dit ceci : « ... mon père, ma mère, mes sœurs, *mon*

frère... est-ce que je ne les aimais pas ? » Voir encore la 8e lettre à Thomas Gounet, du 25 août 1832 : « Je mène mon petit frère à la chasse au filet. »

Page 38, lignes 4 et suiv. *Corr. inéd.*, 323.

Page 40, lignes 25-27. *Corr. inéd.*, 339.

Page 42, lignes 26-28. Ernest Reyer, *Notes de musique*, 268.

Page 42, lignes 10 et suiv. Voir la notice biographique par Daniel Bernard en tête de la *Corresp. inéd.*, 59-60, et surtout le compte rendu publié dans la *Revue et Gazette musicale* du 23 août 1868, signé Mathieu de Monter (témoin oculaire), dont nous extrayons les lignes suivantes : « Hector Berlioz avait accepté la présidence d'honneur. Son *apparition* au banquet a provoqué une émotion indicible et des applaudissements enthousiastes. Une couronne d'or a été posée par le maire de Grenoble sur la tête du maître, qui à l'heure présente n'a plus d'envieux et appartient déjà, quoique vivant encore, à l'immortalité. Cet épisode véritablement imposant de la fête, et auquel un violent orage subitement déchaîné et s'engouffrant parmi les fleurs et les lumières de la salle du banquet ajoutait un caractère en quelque sorte fantastique, revient de droit à l'histoire artistique contemporaine. »

Chapitre II. — Berlioz et la vie romantique

Page 46, lignes 24 et suiv. *Mém.*, iii.

Page 47, lignes 1-3. *Corr. inéd.*, p. 67 (lettre à Ferdinand Hiller).

Page 47, lignes 11 et suiv. *Mém.*, xl.

Page 48, ligne 30. « J'ai l'amour de l'amour ». *Corr. inéd.*, 203 (lettre à d'Ortigue, 17 janvier 1854).

Page 53, lignes 9 et suiv. Si des lecteurs objectaient qu'ils connaissent déjà ces documents, que nous leur présentons comme originaux, nous nous permettrions de répondre qu'en effet nous les avons déjà publiés une première fois, dans un article intitulé *Ophe[illegible] en* 1827, paru dans le *Ménestrel* en 1886, et que MM. E[illegible]mond Hippeau et Ad. Jullien les ont reproduits en partie dans leurs livres postérieurs, citant d'ailleurs obligeamment leur source.

Page 58, lignes 25 et suiv. *Mém.*, xviii.

Page 61, lignes 4 et suiv. D'ORTIGUE *Le Balcon de l'Opéra*, 1883, p. 306.

Page 61, lignes 12-15. Cette phrase, que nous citons d'après le récit de d'Ortigue, se retrouve toute semblable (à quelques mots près) dans une lettre à Humbert Ferrand du 6 février 1830. *Let. int.*, 64.

Page 61, lignes 16 et suiv. *Mém.*, XXIV.

Page 62, lignes 2 et suiv. *Let. int.*

Page 63, lignes 20-21. *Mém.*, Postface.

Page 63, lignes 23 et suiv. *Corresp. inéd.*, 67. *Mém.*, XVIII. Sur l'*Élégie en prose*, cf. *Let. int.*, 63, 71-72.

Page 63, lignes 32 et suiv. *Let. int.*, 64.

Page 64, lignes 9 et suiv. *Let. int.*, 65. — D'ORTIGUE, *le Balcon de l'Opéra*, 307.

Page 64, lignes 16-18. C'est évidemment à cette recherche que se rapporte l'indication suivante de la *Notice sur Berlioz* de M. Daniel Bernard (*Corresp. inéd.*, p. 26) : « Liszt et Chopin le suivirent, toute une nuit, à travers la plaine Saint-Ouen. » Cette phrase a été fort reproduite. Il est certain qu'elle est d'un bel effet. Liszt et Chopin courant à travers champs, par la nuit, cherchant la trace du jeune maître désespéré, — tels Horatio et Marcellus sur l'esplanade en quête du prince Hamlet, — cela est un tableau de mœurs romantiques dont je ne méconnais pas le caractère. Il n'a manqué qu'Eugène Delacroix pour le peindre. Le malheur est qu'en l'hiver de 1829-1830, époque où se place la scène, Chopin était à Varsovie...

Page 65, lignes 16 et suiv. *Let. int.*, 51, 53 ; *Corr. inéd.*, 3e édit., 365. Sur la date de cette lettre, voir ci-dessus note de la page 10, lignes 27 et suiv.

Page 65, lignes 22 et suiv. *Corr. inéd.*, 67.

Page 65, lignes 26 et suiv. Sur tout cet épisode, voy. *Mém.*, XXVIII et XXXIV, et cf. HIPP., chap. XI, XII, XIII. Voir aussi les deux volumes de lettres, suffisamment désignés dans le texte pour qu'il soit inutile d'entrer ici dans les détails.

Page 68, lignes 12 et suiv. Voir, outre les *Mém.*, *Corr. inéd.*, 84.

Page 68, lignes 28-30. Cette tentative de suicide est révélée par

la lettre que Berlioz écrivit à Horace Vernet au lendemain de cet attentat, 18 avril 1831, du village de Diano Mariana : « Un instant de vertige, la plus inconcevable faiblesse a brisé ma volonté ; je me suis abandonné au désespoir d'un enfant ; mais enfin j'en ai été quitte pour boire l'eau salée, être harponné comme un saumon, demeurer un quart d'heure étendu mort au soleil et avoir des vomissements violents pendant une heure. Je ne sais qui m'a retiré ; on m'a cru tombé par accident des remparts de la ville. » L'auteur de la notice qui ouvre la *Correspondance inédite*, reproduisant un fragment de cette lettre, a substitué : « On m'a vu tomber par accident » aux mots authentiques : « On m'a cru tombé. » La nuance est plus qu'appréciable. Cette fâcheuse altération d'un texte important a été relevée par M. Adolphe Jullien dans un des derniers chapitres de son livre, *Hector Berlioz*, p. 350.

Page 69, lignes 19 et suiv. Hipp., p. 227. Cf. l'article d'Alfred Ernst dans la *Grande Encyclopédie.*

Page 70, lignes 14 et suiv. Voir particulièrement *Mém.*, XL.

Page 70. ligne 17. *Let. Berl. Wittg.*, 136.

Page 71. lignes 7 et suiv. Voir au sujet des rapports de Berlioz et Mendelssohn, le 3e chapitre ci-après : *Berlioz et les musiciens de son temps.*

Page 71, lignes 20 et suiv. *Corresp. inéd.*, 99. Sur l'opinion favorable des dames Vernet à l'égard de Berlioz, cf. Ernest Legouvé, *Soixante ans de souvenirs.*

Page 71, lignes 17-20. *Let. à Gou.*, 28 novembre 1831.

Page 72, lignes 1 et suiv. *Let. à Gou.*, 14 juin 1831.

Page 72, ligne 33 et page 73. Voy. *Let. int.*, 28, 30, 34, 64, 68, 70, 73. — *Mém.*, XXVI. — *Corresp. inéd.*, App., 360 (lettre de Berlioz à son père, datée par erreur, dans le livre, de 1828 : cf. ci-dessus, note de la page 10).

Page 73, lignes 15-20. « Je viens de sanctionner ma résolution par un ouvrage dont voici le sujet qui sera exposé dans un programme », écrit Berlioz le 16 avril 1830. Ce programme est, à quelques mots près, celui que nous connaissons par la partition de la *Symphonie fantastique :* dans la dernière partie cependant, à l'endroit où la mélodie représentant la femme aimée reparaît « ayant perdu son caractère de noblesse et de timidité » Berlioz introduit ces mots : « Elle n'est plus qu'une courtisane digne de figurer dans une telle orgie. » Au reste, moins d'un mois après, le

13 mai, il écrivait encore : « Ce n'est pas dans un esprit de vengeance que j'ai écrit le *Songe d'une nuit de Sabbat*. Je ne veux pas me venger. » *Let. int.*, 65 et 70. Le même recueil donne en plusieurs autres endroits des preuves que, même après la rupture, la pensée d'Henriette est toujours présente à l'esprit de Berlioz, fût-ce pour la haïr. « Cette malheureuse FILLE Smithson... » (23 août 1830). « Je pense à la malheureuse Ophelia : *glace*, *froid*, *terre humide*, *Polonius mort* : HAMLET VIVANT..., » (octobre 1830) *Let. int.*, 78, 81, etc.

Page 74, lignes 16 et suiv. « Il reprit le chant de la romance... » *Mémoires*, IV.

Page 74, ligne 31, à page 79. *Mém.*, XLIV. — D'ORTIGUE, le *Balcon de l'Opéra*, p. 318. — HENRI HEINE, *loc. cit.* — THÉOPHILE GAUTIER, *Histoire du romantisme*, 153 et 167.

Page 76, lignes 23-26. Il existe à notre connaissance, cinq rédactions différentes du programme de la *Symphonie fantastique*, savoir :

1° Le projet communiqué dans une lettre à Humbert Ferrand du 16 avril 1830 ;

2° Une copie autographe appartenant à la Bibliothèque du Conservatoire ;

3° La feuille imprimée pour être distribuée au concert du 5 décembre 1830, dont la même Bibliothèque possède trois exemplaires en deux éditions différentes (l'une ajoutant au texte une longue note explicative des intentions de l'auteur) ;

4° Le document analogue distribué au concert du 9 décembre 1832 (reproduit dans la *Rev. et Gaz. mus.* du 19 décembre 1869) ;

5° Le texte imprimé dans la partition.

Nous réservant de confronter ces quatre textes en détail, nous nous bornons ici à signaler les différences essentielles. Le premier est le seul qui contienne la phrase : « Elle n'est plus qu'une courtisane, etc. » Les quatre premiers ne font intervenir l'empoisonnement par l'opium qu'à partir de la quatrième partie, de sorte que la *Marche au Supplice* et le *Songe d'une nuit de Sabbat* seuls sont présentés comme l'effet de l'hallucination, tandis que, dans la rédaction définitive, cette hallucination commence dès l'introduction de l'œuvre.

Page 77, lignes 18-20. *Corresp. inéd.*, 108 (lettre à d'Ortigue). — Cf. *Let. à Gou.*, n° 10.

Page 77, lignes 20-24. Une lettre de Berlioz à son fils, du 14 février 1861, dit : « Quand j'ai épousé ta mère, je ne possédais que 300 francs, que mon ami Gounet m'avait prêtés, et le reste de ma

pension du prix de Rome qui ne devait durer que dix-huit mois. Après cela, rien, qu'une dette de ta mère, à peu près 14 000 fr. (que j'ai payés peu à peu); et je devais envoyer de temps en temps de l'argent à sa mère, qui habitait l'Angleterre... » *Corresp. inéd.*, 274.

Page 77, lignes 32 et suiv. *Let. int.*, 132 (30 août 1833).

Page 78, ligne 13. Voir le texte de l'acte de mariage d'Hector Berlioz et d'Henriette Smithson (célébré en l'Hôtel de l'ambassade de Sa Majesté Britannique, à Paris) dans la *Rev. mus.* du 15 août 1903 (publié par M. Lascoux). La Bibliothèque du Conservatoire en possède un extrait. La signature de Liszt figure parmi celles des témoins. — Une lettre inédite, en la possession de M. A. Maignien, bibliothécaire de la ville de Grenoble, témoigne des difficultés que rencontra Berlioz pour adresser à ses parents les sommations respectueuses.

Page 78, lignes 23-27. *Let. int.*, 137.

Page 79, lignes 27 et suiv. *Mém.*, LI.

Page 81, lignes 25-28. *Corresp. inéd.*, 207 (6 mars 1854).

Page 83, lignes 9 et suiv. Sur la seconde femme de Berlioz, née Marie-Joséphine Martin, dite Recio, voir son acte de mariage (du 19 octobre 1854) et son acte de décès (13 juin 1862) publiés par M. A. Lascoux dans la *Rev. mus.* du 15 août 1903, ainsi que les détails donnés dans les livres de MM. Hippeau, chap. XXVII, et Jullien, pp. 156, 160 et suiv. La collection d'autographes de la Bib. du Cons. possède deux lettres d'elle, de peu d'intérêt ; une autre a été publiée dans le numéro déjà cité de la *Rev. mus.* : Félicien David y est malmené. M. Reyer a conté qu'au premier concert de Wagner à Paris, en 1860, ayant, dans un couloir, rencontré Mme Berlioz au bras de son mari, celle-ci lui lança ce mot rageur : « Quel triomphe pour Hector ! » Une lettre de Wagner à Liszt, postérieure de quelques semaines, parle d'elle en des termes peu flatteurs : « Berlioz m'a fourni une fois de plus l'occasion d'observer, avec la précision d'un anatomiste, comment une méchante femme peut ruiner à plaisir un homme tout à fait hors de pair et le faire déchoir jusqu'à le rendre ridicule, etc. » *Let. Wagn. Lis.*, II, 280. D'autres témoignages, recueillis de divers côtés, sont unanimes à établir que cette personne était peu sympathique, et que Berlioz ne fut pas heureux avec elle. En revanche, il n'eut qu'à se louer des soins affectueux qu'il reçut jusqu'au dernier jour de Mme Martin mère qui leur survécut à tous deux.

Page 83, lignes 27-32 et suiv. Voy. le récit des *Künsterleben* de F. HILLER, analysé dans HIPP., 335 et suiv.

Page 84, lignes 3-8. Lettres à Ad. Samuel: *Ménes...*, 13 juillet 1879.

Page 85, lignes 24 et suiv. *Let. int.*, 134. — M. Ed. Hippeau veut que la jeune fille dont il est question dans ce passage soit (ou du moins ait pu être), Mlle Martin-Recio, que Berlioz aurait retrouvée sept ans plus tard. Ce n'est qu'une hypothèse, plus qu'invraisemblable : il ne nous est possible de trouver aucun rapport entre la « pauvre jeune fille », enfuie, en 1833, « de chez un misérable qui l'avait achetée enfant et la tenait enfermée depuis quatre ans comme une esclave », et Mlle Recio, fille d'un officier de l'Empire, qui vécut toujours escortée de Madame sa mère.

Page 86, lignes 11-12, *Let. int.*, 238.

Page 86, lignes 17 et suiv. *Let. int.*, 241-42.

Page 86, lignes 30 et suiv. *Let. Berl. Wittg.*, 143.

Page 87, lignes 12 et suiv. Il est à remarquer que M. Legouvé, qui eut des confidences fort intimes sur les amours de Berlioz, ne parle pas d'un seul fait de ce genre qui ne nous soit connu par d'autres documents, et nous avons vu qu'en somme, ces amours, tous très sérieux et mélancoliques, douloureux même, furent en petit nombre. Cette observation est une raison de plus pour que nous doutions de ce que l'auteur a dit du caractère changeant de Berlioz.

Page 87, lignes 22-24. Pour ne négliger aucune donnée, mentionnons encore une « distraction », très peu violente, celle-ci, qui se produisit à Saint-Pétersbourg lors du premier voyage de Berlioz en Russie : il en parle dans une lettre écrite à un correspondant qui était loin d'être un ami intime, Tajan-Rojé, déclarant que ce fut un amour « parfaitement innocent », et mêlant à sa confidence une forte dose d'ironie. Le lointain, qui explique bien des curiosités, serait peut-être une excuse suffisante. Voy. *Corresp. inéd.*, 151, 153.

Page 89, lignes 14 et suiv. *Let. Berl. Wittg.*, 148-49, 158, 151, 152-53.

Page 91, lignes 13-16. Voy. aussi *Corresp. inéd.*, 320 (à M. et Mme Damcke), 321 (à Mme Massart), appendice, 376, à Stephen Heller; *Let. int.*, 188, 292 ; E. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs.*

Page 91, lignes 30 et suiv. Les lettres de Berlioz à Mme Fornier, publiées par la *Revue Bleue* (avril 1903), portent, respectivement à notre texte, les dates suivantes : page 91, ligne 30,

27 avril 1865 : — page 92, ligne 2, 17 mars 1865 (la phrase se retrouve identiquement reproduite dans une lettre à la princesse Wittgenstein, où elle est suivie de la notation musicale mentionnée) ; ligne 19, 4 novembre 1865 : ligne 27, *Let. Berl. Wittg.*, 158 ; page 93, ligne 1, *id.*, 153.

Page 93, lignes 9 et suiv. *Mém.*, Postface ; lignes 21 et suiv., *id.* : lignes 31-33, 26 février 1866 ; page 94, ligne 1-5, 20 janvier 1865.

Page 94, ligne 20-22. Hipp., 349 ; lignes 22-24. *Let. Berl. Wittg.*, 151 ; lignes 26 et suiv., 22 mars 1865.

Page 97, lignes 25-28, *Mém.*, XVIII.

Page 98, lignes 20-23, D'Ortigue, *le Balcon de l'Opéra*, 322.

Page 98, lignes 28 et suiv. Feuilleton de Théophile Gautier, reproduit dans Jull., 117-118, note.

Page 99, lignes 5 et suiv. Voir sur le même sujet un article que nous avons donné au *Ménestrel* du 2 mars 1902 (sur le *Centenaire de Victor Hugo*).

Page 99, lignes 22-24. *Let. int.*, pages 31-32.

Page 99, lignes 29 et suiv. *Soir. de l'orch.*, 256.

Page 100, lignes 12-16. La première d'*Hernani* est du 25 février 1830 ; le 6 du même mois, Berlioz, au moment d'une de ses crises passionnelles, écrivait en parlant de la *Symphonie fantastique* : « Je l'ai toute dans la tête, mais je ne puis rien écrire. » Le 16 avril suivant, la rupture momentanée avec miss Smithson était consommée, et la symphonie achevée : « Je viens d'en écrire la dernière note. » Voy. *Let. int.*, 64, 65, 68. — Une lettre du 24 juillet renferme une citation du monologue de don Carlos. Voy. *Let. int.*, 74.

Page 101, lignes 4-7. *Let. int.*, 173 (15 avril 1836).

Page 101, ligne 20. *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie.*

Page 101, lignes 8-27. *Let. int.*, 206, 199, 152 ; *Mém.*, XLVII.

Page 103, lignes 2-3. Voy. Léon Séché, *Alfred de Vigny et son temps*, p. 149. — Lignes 24-27, *id.*, p. 148.

Page 104, lignes 28-31, *Let. int.*, 117, 238.

Page 105, ligne 5. *Let. int.*, 152. — Lignes 14 et suiv. *Mém.* XLV.

Page 105, lignes 29 et suiv. Jull., 102.

Page 106, lignes 2-6. D'Ortigue, *le Balcon de l'Opéra*, 319.

Page 106, lignes 11-14. *Mém.*, xlvii et Postface.

Page 106, lignes 25 et suiv. *Mém.* Voyage en Russie.

Page 106, lignes 33 et suiv. *Let. Berl. Wittg.*, p. 81.

Page 108, lignes 13-15. George Sand. *Lettres d'un voyageur.* 26 avril 1835, page 186 de la nouvelle édition. — Lignes 26-30, *Rev. mus.*, 1er septembre 1903.

Page 110, lignes 6 et suiv. *Corresp. inéd.*, p. 369. — Une autre lettre de Londres, novembre 1847, parle aussi de Th. Gautier : il y est question de la commande d'un ballet. *Corresp. inéd.*, 153.

Page 111, lignes 14-20. Ce mot d'Henri Heine, que Berlioz rapporte dans une lettre du 31 mars 1851 (*Guide musical* du 26 nov. 1893) a fait fortune en son temps : on le trouve répété dans la biographie d'Henri Heine par Eug. de Mirecourt.

Page 112, lignes 1-5. La lettre de Berlioz à Gœthe a été imprimée dans le *Gœthe-Jahrbuch*, 1891 (vol. XII, pp. 99-100).

Page 112, lignes 7-10. *Let. int.*, p. 42.

Page 112, lignes 11 et suiv. Voir sur ce sujet un article de M. Amédée Boutarel dans le *Ménest.* des 15 et 22 février 1903.

Page 112, lignes 33 et suiv. *Let. int.*, 204.

Page 113, lignes 31 et suiv. Comme témoignage des relations personnelles de Berlioz et Delacroix, nous pouvons citer une lettre dans laquelle le premier parle de pêche à la ligne, et qui contient ce vers magnifique :

J'ai même des jaloux au royaume des ondes !

Voy. *Ménes.*, 1884, p. 296.

Page 114, lignes 10 et suiv. Voy. *Journal d'Eugène Delacroix*, I, 417, 422-23, et III, 127.

Page 114, lignes 26 et suiv. *Let. Berl. Wittg.*, 43.

Page 115, lignes 1-6. *Let. Berl. Wittg.*, 114.

Page 115, lignes 11 et suiv. *Mém.*, xxxvi.

Page 115, lignes 32 et suiv. *Grotesq.*, 19.

Page 116, lignes 21-23. Lettre à Ad. Samuel du 16 octobre 1855, *Ménest.*, 15 juin 1879.

Page 117, lignes 8-14. H. Berlioz, *Voyage en Allemagne et en Italie*, 1844, II, 12. Cet ouvrage, dont le texte a été replacé en grande partie dans les *Mémoires*, a subi, avant d'y entrer de notables remaniements : c'est ainsi que le passage qui fait l'objet de cette note a été supprimé.

Page 117, lignes 15-19. *Let. int.*, 66 (16 avril 1830). La rédaction autographe du programme de la *Symphonie fantastique* conservée à la Bibliothèque du Conservatoire offre cette variante : « Un jeune musicien affecté de cette maladie morale qu'un écrivain célèbre appelle *le vague des passions*... » Lignes 23-31. *Mém.*, VII. La lettre de Chateaubriand porte la date du 31 décembre 1824. — Page 118, lignes 1-5. *Let. int.*, p. 26. — Lettre de Berlioz à son père (10 mai 1830), dans l'appendice de la *Corr. inéd.*, 362-63.

Page 118, lignes 7-26. Voy. Julien Tiersot, *Rouget de Lisle, son œuvre, sa vie*, p. 277 et suiv.

Page 119, ligne 4. *Mém*. Premier voyage en Allemagne, 10e lettre.

Page 119, lignes 10-13. *Let. int.*, 169.

Page 119, lignes 16 et suiv. Voy. Jull., 277-78, note. Quand eurent lieu les répétitions des *Troyens*, l'auteur et le directeur allèrent demander conseil à Flaubert pour la mise en scène et les costumes carthaginois. Voy. *Let. int.*, 254.

Page 121, lignes 4-11. *Let. Berl. Wittg.*, 275 et 43-44.

Terminons cette revue des hommes de lettres avec lesquels Berlioz fut en relations par une observation qui se rattache étroitement au sujet. Sa vie, au point de vue des collaborations littéraires, se divise en trois parties bien tranchées. Dans sa première jeunesse, il se fait faire des poèmes par des amis demeurés obscurs : H. Ferrand, A. Duboys, Bourgerie, Gounet. Après son prix de Rome, il emprunte des vers à Victor Hugo, Lamartine, Alex. Dumas, Brizeux, Th. Gautier, Béranger, etc., et collabore avec de Vigny, Auguste Barbier, de Wailly, Emile Deschamps, etc. Dès 1831, il tente d'écrire lui-même un poème, *Lelio*, dont les parties lyriques sont d'ailleurs de plusieurs auteurs. Il en est de même pour la *Damnation de Faust*. Enfin, à partir de l'*Enfance du Christ* (1854), il écrit ses poèmes lui-même (*les Troyens, Béatrice et Bénédict*). Durant toute sa carrière, Shakespeare, Gœthe, Virgile, Th. Moore, restèrent ses principaux inspirateurs.

Page 122, lignes 10-30. *Mém.*, VI. — *Soir. de l'orch.*, vingtième soirée, *Glanés historiques*. — *Corresp. inéd.*, 96.

Page 122, ligne 22 à page 123, ligne 3. *Mém.*, XXXV. Cf. *Corresp. inéd.*, 83; *Let. int.*, 94-95, Certaines parties du récit sont presque identiques dans les trois rédactions. — Voir encore, sur Napoléon, *Corresp. inéd.*, 309.

Page 123, lignes 17-23. *Let. int.*, 76. — *Mém.*, XXIX.

Page 123, lignes 23-30. *Mém.*, XXXII.

Page 124, lignes 1-16. *Corresp. inéd.*, 79. — *Let. int.*, 93.

Page 124, lignes 18-32. *Corresp. inéd.*, 89. — *Let. int.*, 90-91; 107-108. Les événements politiques qui agitèrent Lyon à cette époque préoccupèrent d'autant plus Berlioz qu'il avait des amis dans cette ville et aux environs.

Page 125, lignes 18 et suiv. La *Scène héroïque* ou *Révolution grecque*, composée sur des paroles d'Humbert Ferrand, fut présentée, pour être exécutée au concert spirituel de l'Opéra en 1826, à Rodolphe Kreutzer, qui refusa de l'admettre. Berlioz la fit entendre à son premier concert (salle du Conservatoire, 26 mai 1828); elle fut, de l'aveu de l'auteur, médiocrement exécutée. Voir les *Mém.*, XI et XIX, et les *Let. int.*, 13 et 26. Une autre de ces lettres, écrite postérieurement au même Humbert Ferrand, auteur de la poésie, lui apprend que le *Chœur héroïque* avait dû être chanté aux Tuileries dans un concert pour l'anniversaire des journées de juillet en 1833, mais que, les bougies ayant manqué et les musiciens n'y voyant plus quand vint le tour du morceau, celui-ci ne fut pas exécuté (lettre du 1er août 1833, p. 131). Berlioz a dit dans ses *Mémoires* que l'on sentait à chaque page de cette œuvre l'énergique influence du style de Spontini (chap. XI), et qu'après son unique exécution en 1828 il a fini par la détruire (chap. XIX). Cependant une copie en a été retrouvée après sa mort, et acquise par la Bibliothèque du Conservatoire. Il serait peut-être intéressant d'entendre aujourd'hui au moins des fragments de cette œuvre, quelles qu'en puissent être les imperfections.

Page 126, lignes 1-14, *Mém.*, XXIX.

Page 126, lignes 22-24. Voyez WECKERLIN, *Chansons populaires de l'Alsace*, II, 244.

Page 126, ligne 33. *Let. int.*, 81, 131.

Page 127, lignes 8-12. Voir ci-dessus, note de la page 125,

ligne 18. Cf. *Let. int.*, 131 : « La répétition de cet immense orchestre a été faite dans un endroit fermé, et l'effet a été immense, quoique la moitié des chanteurs *non musiciens* ne sussent lire ni chanter. J'ai été un instant obligé de sortir, tellement la poitrine me vibrait. Au chœur de *Guillaume Tell* (*Si parmi nous il est des traîtres*), j'ai failli me trouver mal. En plein air... *rien*... aucun effet. La musique n'est décidément pas faite pour la rue, en aucune façon. » Deux ans plus tard Berlioz songeait encore à cette désillusion : « On a pas oublié sans doute le fameux concert monstre des fêtes de juillet où trois cents voix et deux cent cinquante instruments à vent, adossés au palais des Tuileries, produisirent un résultat si misérable. » Feuilleton des *Débats* en 1835, cité dans Jull., 83.

Page 127, lignes 14-30. Voy. *Gaz. mus.*, 1885, 392. — *Let. int.*, 160-61. — *Corresp. inéd.*, 181.

Page 128, lignes 6-10. Ces détails pittoresques m'ont été communiqués par M. Eug. Jancourt, ancien professeur de basson au Conservatoire, qui faisait sa partie dans la Symphonie de Berlioz lors de la fête où elle fut exécutée pour la première fois.

Page 131, lignes 1 et suiv. Cette lettre a paru dans le *Temps* du 19 mars 1891.

Page 131, lignes 33 et suiv. *Corresp. inéd.*, 168-69 (à d'Ortigue). — Comparez, sur le même sujet, l'article reproduit dans les *Soir. de l'orch.*, 132 et suiv. : *Quelques mots sur l'état présent de la musique*, etc.

Page 132, lignes 8-11. *Corresp. inéd.*, p. 170.

Page 132, lignes 13-28. *Corresp. inéd.*, 165-66, 169, 171-72 ; *Let. à Lis.*, I, 98-99.

Page 132, ligne 29 à page 133, ligne 5. Voir ci-dessus, p. 131. Cf. *Corresp. inéd.*, 169. — *Let. à Lis.*, I, 99, 100.

Page 133, lignes 5-15. Archives du Conservatoire. Dossier Berlioz.

Page 133, lignes 16-19. Voy. Jull., 210.

Page 133, lignes 23-32. Voir ci-dessus, p. 102. — *Mém.*, XLVIII.

Page 135, lignes 2-12. *Mém.*, LIV. — *Corresp. inéd.*, 171, 285. — Lettre à Th. Ritter, *Temps* du 20 décembre 1894. — Lettre à Ad. Samuel, *Ménest.* du 15 juin 1879.

Page 135, lignes 13-20. O. Fouque, *Les Révolutionnaires de la musique*, 223.

Page 136, lignes 25-33. *Corresp. inéd.*, 173 (22 décembre 1848). Allusion à l'élection de Louis-Napoléon comme prince-président. La phrase se termine par ce trait final, dont le ton n'eût pas trop cadré avec notre développement, mais qui est assez précieux pour que nous le conservions ici : « Nous allons filer des jours d'*or* et tout ira de *soie.* »

Page 137, lignes 4-5. *Mém.*, note du chapitre XXXV.

Page 137, lignes 10-13. *Corresp. inéd.*, 182-83.

Page 137, lignes 20-29. Voy. *Ménest.* du 17 septembre 1898.

Page 138, lignes 10-22. Document autographe, à la Bibliothèque du Conservatoire. Cf. *Corresp. inéd.*, 199. En 1853, Berlioz écrit à Liszt : « Auber a fait entendre à la cérémonie du mariage de l'Empereur des fragments de Lesueur, de Cherubini, d'Adam, et, pour l'entrée du cortège, la *Marche des filets de Vulcain*, vieux ballet de l'Opéra... » *Let. à Lis.*, I, 263-64.

Page 138, ligne 23 à page 139, ligne 11. *Let. à Lis.*, I. 188, 264. — *Corresp. inéd.*. 199. Cf. lettre à Liszt du 1er janvier suivant : « Il m'est impossible de t'envoyer le *Te Deum* dans l'incertitude où l'Empereur nous laisse de ses décisions », I, 253.

Page 139, lignes 12-22. *Mém.*, Postface.

Page 140, note. Nous rapportons et résumons ici les principaux documents relatifs aux démarches que fit Berlioz auprès de Napoléon III et de son entourage pour obtenir que les *Troyens* fussent représentés à l'Opéra. Le plus grand nombre de ces citations provient des lettres à la princesse de Wittgenstein (à qui Berlioz a attribué l'honneur de l'avoir décidé à entreprendre la composition de l'œuvre, et qui fut sa principale confidente pendant cette période d'élaboration) ; d'autres sont empruntées aux lettres à Humbert Ferrand (*Let. int.*), à Ad. Samuel (*Ménestrel* de 1879), à Liszt (*Let. à Lis.*.) et à divers autres correspondants (*Corresp. inéd.*).

La composition des *Troyens* ayant été entreprise le 5 mai 1856, le poème entier et la musique des deux premiers actes, qui devinrent *la Prise de Troie* étant écrits le 24 mars 1857, Berlioz, à cette date commence ses démarches ;

« J'ai passé la soirée hier aux Tuileries, et j'ai pu parler assez longtemps des *Troyens* avec l'Impératrice. Je n'ai pas manqué de lui demander pour plus tard la permission de lui lire le poème. Ce qu'elle a paru accorder avec plaisir. L'Impératrice, à ma grande surprise, s'est montrée très familière avec les poètes de l'antiquité... Mon Dieu, qu'elle est belle !... Si j'arrive à cette lec-

ture, n'importe quand, ce sera une belle occasion pour dire à l'Empereur la vérité sur *son Opéra* et sur les gens qui le dirigent. C'est à combiner tranquillement et froidement. »

Du 30 novembre, premier échec :

« Je n'ai pas lu à l'Impératrice ; le marquis de Belmont, qui s'était chargé d'arranger une soirée à Saint-Cloud pour moi, est mort pendant que j'étais à Bade, et je n'ai pas encore eu l'idée de chercher un autre introducteur auprès de notre *gracieuse* Majesté. »

Du 20 février 1858 : « Sérieusement je suis allé au bal des Tuileries il n'y a pas longtemps. Impossible d'aborder l'Empereur ou l'Impératrice. Cohue ardente d'où j'ai eu peine à sortir.

« Dernièrement un chambellan de l'Empereur s'est offert pour demander à l'Impératrice la permission pour moi de lui lire *les Troyens. Il était sûr de son fait*, etc., etc., Et voilà une lettre qui m'arrive, où mon cornac s'excuse en disant que personne *n'a osé* parlé à S. M. sur ce sujet, que je dois solliciter directement cette faveur, etc., etc. »

Le 28 mars 1858, la composition étant terminée, Berlioz écrit à l'Empereur une lettre dont il soumet au préalable le texte à M. de Morny. Celui-ci le dissuade de l'envoyer, l'ayant jugée peu convenable. Berlioz en a inséré le texte dans ses *Mémoires* (Postface).

Du 6 mai 1858 :

« Je suis à la veille d'une démarche importante. Lundi dernier, j'étais aux Tuileries, l'Empereur m'a vu, il est venu à moi, m'a demandé ce que je faisais. La réponse était simple : « Je viens de finir, etc., etc., et je serais bien heureux de pouvoir « soumettre au moins le poème à Votre Majesté. — Mais cela m'in- « téressera beaucoup. — Alors, comment faire, Sire ? — Comment ? « Il faut dire au duc de Bassano que je vous donne un rendez-vous « pour la semaine prochaine, il vous enverra une lettre d'audience, « et vous m'apporterez votre ouvrage et nous en causerons. » Cela a été fait. J'irai donc dans une huitaine de jours porter *les Troyens* à l'Empereur. Mais les lira-t-il réellement ? C'est ce que j'ai beaucoup de peine à croire. Voudra-t-il ensuite, si la chose lui plaît, prendre un parti décisif et donner de véritables *ordres* pour me délivrer des Lilliputiens de l'Opéra ? Je le crois bien moins encore. »

Une lettre de Berlioz à son fils, du 5 mai, dit presque identiquement la même chose, avec moins de développement.

Résultat :

« Je ne fais toujours aucune démarche officielle pour *les Troyens*. L'Empereur m'avait dit de lui porter le livret ; il m'a accordé une audience que je croyais devoir être particulière : nous

étions quarante-deux. A peine m'a-t-il été possible de lui dire quelques mots. Il avait un air de 25 degrés au-dessus de zéro ; il a pris mon manuscrit, m'assurant qu'il le lirait *s'il pouvait trouver un moment de loisir*, et depuis lors je n'en ai plus entendu parler. Le tour était fait. C'est vieux comme le monde. Je suis sûr que le roi Priam en faisait tout autant. » (*Let. à Lis.*, 28 septembre 1858.)

Du 19 novembre 1858, à Humbert Ferrand :

« Hier, je suis allé au ministère d'Etat ; l'huissier du ministre m'a introduit sans lettre d'audience, en voyant sur ma carte : *Membre de l'Institut*. Et si je n'eusse pas exhibé ce beau titre, on m'eût éconduit comme un paltoquet. J'avais à parler au ministre au sujet des *Troyens* et de l'hostilité de parti pris du directeur de l'Opéra contre cet ouvrage, dont il ne connaît pas une ligne ni une note. Son Excellence m'a dit une foule de demi-choses et de demi-mots :

« — Certainement... votre grande réputation... vous donne des droits... et justifie bien des prétentions... Mais un grand opéra en cinq actes... C'est une terrible responsabilité pour un directeur !... Je verrai... J'avais déjà entendu parler de votre ouvrage...

« — Mais, Monsieur le Ministre, il ne s'agit pas de monter *les Troyens* cette année, ni l'année prochaine ; le théâtre de l'Opéra est hors d'état de mener à bien une pareille entreprise : vous n'avez pas les sujets nécessaires, l'Opéra actuel est incapable d'un pareil effort...

« — Pourtant, en général, il faut écrire pour les moyens que l'on a... Enfin, je réfléchirai à ce que l'on pourra faire...

« Et l'Empereur s'y intéresse ! il me l'a dit, et j'ai eu la preuve, ces jours-ci, qu'il m'avait dit vrai. Et le président du Conseil d'État et le comte de Morny, tous les deux de la commission de l'Opéra, ont lu et entendu lire mon poème et le trouvent beau, et ils ont parlé en ma faveur à la dernière assemblée ! Et parce que l'Opéra est dirigé par un demi-homme de lettres, etc.

« L'Empereur aime trop peu la musique pour intervenir directement et énergiquement... »

Cf. une lettre à Liszt, du 13 décembre 1858, et une à Ad. Samuel, du 1er janvier 1859, où, avec moins de développement, sont dites à peu près les mêmes choses : « L'idée, ou du moins le nom de mes *Troyens*, fermente sourdement à l'Opéra ; ces rumeurs me reviennent de toutes parts. La commission s'en est occupée ; j'ai eu à ce sujet une longue conversation avec le ministre d'Etat... » « On s'est occupé dernièrement des *Troyens* à la commission de l'Opéra. L'Empereur semble avoir recommandé mon ouvrage. »

Outre l'Empereur et l'Impératrice, Berlioz voulut aussi mettre en mouvement le prince Napoléon qui lui témoignait de l'estime.

Voici ce qu'il nous apprend de ses espérances de ce côté :

« Le prince Napoléon me fait un très gracieux accueil ; il s'étonne de la mesquine position que j'occupe à Paris, et ne parvient pas à m'en faire changer. » (9 janvier 1856.)

« J'ai dîné samedi chez le prince Napoléon, qui nous a dit très carrément, ce que nous savions très bien, que l'Opéra est une boutique pour faire de l'argent et non de l'art, et qu'on ne veut rien y produire de nouveau tant que le vieux répertoire fera des recettes. » (20 février 1858.)

« Le prince Napoléon va ces jours-ci s'installer aux Champs-Elysées dans sa *maison de Pompéi*, récemment achevée. Il m'a fait dire qu'il serait bien aise de m'entendre lire mon drame antique. Eh bien, la proposition est probablement à éluder, à cause de ma prochaine visite à l'Empereur, qui d'ailleurs n'aime pas beaucoup son cousin. Je suis en équilibre sur la lame d'un rasoir. » (6 mai 1858.)

« Le prince Napoléon m'a fait demander d'aller lui lire *les Troyens* ces jours-ci ; il va arranger une soirée pour cela. Il n'y a plus de danger maintenant à me rendre à ce désir bienveillant du prince, au contraire. » (7 janvier 1859.)

« Le prince Napoléon est en Sardaigne, sa soirée n'a pas eu lieu. L'Empereur m'a invité à passer la soirée mardi prochain aux Tuileries. Je ne sais si je pourrai lui parler. » (22 janvier 1859.)

« Il n'y a pas eu moyen d'approcher le soir où je suis allé aux Tuileries. Foule immense. Le prince Napoléon est maintenant très bien en cour. » (8 février 1859.)

« Le prince Napoléon est à deux mille lieues à cette heure de penser à mon affaire ; il a eu dernièrement des démêlés assez désagréables avec les amis de l'Empereur. Vous savez qu'il a donné sa démission ; il n'est plus gouverneur de l'Algérie. » (10 mars 1859.)

« Notre grand diable de théâtre va maintenant s'occuper de la partition du prince Poniatowski. » (Même lettre.) « Après le prince nous aurons le duc de Gotha, et, en attendant le duc... » (13 février 1859, à Aug. Morel.)

Les vaines sollicitations continuent : « Il y a quinze jours, j'étais aux Tuileries ; l'Empereur m'a vu et m'a serré la main en passant. Il est très bien disposé, mais il a tant d'autres bataillons à commander ! Les Grecs, les Troyens, les Carthaginois, les Numides, cela se conçoit, ne doivent guère l'occuper. » (28 avril 1859, à H. Ferrand.)

De guerre lasse, Berlioz songe déjà à frapper à une autre porte. Le Théâtre Lyrique est prospère, Mme Viardot y attire les Parisiens pendant cent soirées en chantant du Gluck : elle pourrait peut-

être interprêter les deux rôles, Cassandre et Didon, qui seraient joués ainsi « d'une façon héroïque »; Carvalho est « enthousiasmé ». Berlioz est bien près de rompre avec l'Opéra (23 septembre 1859, à Louis Berlioz). Finalement, l'auteur et le directeur signent un traité en vertu duquel *les Troyens* devront être représentés au Théâtre Lyrique après l'achèvement du nouveau théâtre qu'on est en train de construire sur la place du Châtelet. Au sujet de ces diverses négociations. voyez, outre la lettre de Berlioz à son fils (*Corr. inéd.*, 267-68), une lettre à Mme Viardot, du 25 septembre 1859 (inédite), une à M. Samuel, du 20 janvier 1860, disant : « J'ai signé un traité avec Carvalho », et une lettre à Humbert Ferrand du 29 novembre 1860.

Pourtant tout espoir n'est pas perdu du côté de l'Opéra. Le 2 janvier 1861, Berlioz écrit à son fils :

« Hier je suis allé aux Tuileries pour me montrer à l'Empereur, qui se soucie aussi peu de moi que de mes ouvrages. Je ne sais pas comment sera pour la musique le nouveau ministre d'Etat ; nous allons voir. »

C'est le moment où *Tannhäuser* est en répétition à l'Opéra. « Et le sort des *Troyens* est toujours incertain. J'ai eu une longue conférence, il y a huit jours, avec le ministre d'Etat à ce sujet ; je lui ai raconté toutes les vilenies dont j'avais été victime. Il m'a demandé à connaître mon poème ; je le lui ai porté le lendemain, et depuis lors je n'ai pas de nouvelles. L'opinion publique s'indigne de plus en plus de me voir laissé en dehors de l'Opéra, quand la protection de l'ambassadrice d'Autriche y a fait entrer si aisément Wagner. » (14 février 1861, au même.)

Enfin, l'ordre est donné de monter *les Troyens*. Mais il faut attendre encore : Gounod et M. Gevaert ont des opéras reçus (quoique non écrits), qui doivent passer d'abord (Lettres à Louis Berlioz, du 2 juin, à H. Ferrand et à la princesse Wittgenstein, citées ci-après). Et toujours de l'eau bénite de cour : « Je n'ai pu m'empêcher de répondre avec un peu trop de franchise à l'Impératrice qui me demandait, il y a quelques semaines, aux Tuileries, quand elle pourrait entendre *les Troyens* :

« Je ne sais trop, madame, mais je commence à croire qu'il faut vivre cent ans pour pouvoir être joué à l'Opéra. » (Lettre à H. Ferrand, 6 juillet 1861.)

C'est cette entrevue que Berlioz commente en ces termes dans une lettre à la princesse Wittgenstein :

« L'Impératrice m'en a parlé l'autre jour, mais *par politesse*, et non par suite de *l'intérêt* qu'elle prend à l'œuvre et à l'auteur. — Pourquoi n'êtes-vous pas Impératrice ? Ah, oui, pourquoi ? vous eussiez fait de si belles choses ! » (juin 1861).

Tout 1862 se passe en vaines attentes. L'opéra de Gounod (*la*

Reine de Saba) est tombé lourdement ; le ministre ne sait quel parti prendre : « Il voudrait un opéra nouveau, d'un maître consacré par de nombreux succès à l'Opéra. Mais Meyerbeer ne veut pas, Halévy est mourant, Auber n'a rien fait. Le ministre n'ose pas encore se décider en ma faveur. En conséquence on ne fait rien et on ne décide rien. » (15 mars 1862, à Louis Berlioz.) — Voir pour les détails de cette période : *Corr. inéd.*, 286 (2 mars), 287 (15 mars), et *Let. int.*, 231 (14 juillet 1861), et 233 (8 fév. 62).

Il y a six ans que cette attente dure. Dans le courant de la septième année, Berlioz, renonçant à toute espérance, se décide à accepter les propositions qui lui sont faites ailleurs ; *les Troyens*, morcelés, sont représentés au Théâtre Lyrique.

Page 140, lignes 2-11. Voici quelques traits de Berlioz concernant la personne de Napoléon III et son manque de goût pour la musique :

« Il a le malheur d'être un barbare en fait d'art; mais quoi ! c'est un barbare sauveur, — et Néron était un artiste. » (2 janvier 1855.) « L'empereur exècre la musique comme dix Turcs. » (9 janvier 1856.)

Après les incidents des *Troyens :* « Je suis et j'ai toujours été un admirateur de l'Empereur. Il le sait bien, lui. Mais cela n'empêche pas que je reconnaisse son dédain pour le grand art, et que j'y sois sensible. » (30 août 1864.)

De deux lettres à Mme Estelle Fornier :

« Je vais vous raconter la soirée que j'ai passée la semaine dernière aux Tuileries. Debout en uniforme de membre de l'Institut, de neuf heures à minuit. On se dansait les uns sur les autres. Deux salles de bal, deux orchestres enragés. Une foule de femmes laides. Cohue d'hommes plus ou moins décorés ; regards jaloux jetés en passant par ceux qui n'avaient qu'une croix sur ceux qui en avaient cinq ou six Conversations avec quelques savants. L'Empereur ne paraissant pas ne m'a pas tendu la main, comme à l'ordinaire. L'Impératrice n'a pas quitté son salon impénétrable. Soirée insipide, temps perdu ; mais il fallait y aller. Je n'avais pas paru à la réception du jour de l'an ; ce jour j'étais trop malade, et l'Empereur sait quels sont ceux qui manquent à ces cérémonies. » (20 janvier 1865.)

« Je n'ai pas pu assister au bal donné dernièrement par le prince Napoléon. Je souffrais trop. L'Empereur est venu, et j'aurais, cette fois, pu l'aborder. Je voulais lui demander un exemplaire de la *Vie de César*, qui va paraître prochainement : il me l'eût donné sans doute. Ce livre excite au plus haut point l'intérêt public. Je parie que c'est beau. Il y a au moins douze ans qu'il y travaille. » (16 février 1865.)

Voici pourtant une parole dont la sévérité touche à l'amertume : c'est la dernière que nous rapporterons, comme elle est la dernière en date de toutes ces citations :

« L'Empereur a eu un vrai chagrin de la mort de son frère, le duc de Morny. Il faut bien que les têtes couronnées sachent, elles aussi, ce que c'est que de telles douleurs. » (20 mars 1865.)

Page 142, ligne 32 à page 143, ligne 2. *Corresp. inéd.*, 100.

Page 143, lignes 18-25. *Corresp. inéd.*, 142.

Page 144, ligne 3. *Let. int.*, 197.

Page 144, lignes 6-27. *Corresp. inéd.*, 168-69 (lettre à d'Ortigue, 15 mars 1848).

Page 145, lignes 6-11. *Corresp. inéd.*, 178.

Page 145, lignes 23-26. *Corresp. inéd.*, 163.

Page 145, lignes 27 et suiv. *Let. à Lis.*, I, 333.

Sur toute cette négociation pour la place de maître de la chapelle royale de Dresde, dont il est également question à la fin du dernier chapire des *Mémoires* (avant la Postface), on trouvera des détails circonstanciés dans plusieurs lettres à Liszt, pages 314, 324, 330, 332, 334, 341, 357 et 360 du livre ci-dessus mentionné. Ces pourparlers, commencés officieusement avec Liszt dès le commencement de janvier 1854, eurent lieu principalement au mois d'avril, pendant le séjour que Berlioz fit à Dresde, où il donna des concerts, et où l'on projeta de représenter *Benvenuto Cellini*. Cette dernière perspective souriait fort au compositeur ; mais des obstacles de diverse nature s'opposèrent à sa réalisation. Le 1er septembre, Berlioz écrivait à Hans de Bulow : « Cette œuvre a décidément du malheur ; le roi de Saxe se fait tuer au moment où l'on allait s'occuper d'elle à Dresde. » (*Corresp. inéd.*, 215.) Le 15 octobre, il écrit à Liszt : « Je ne sais rien de Dresde. » En novembre, il lui apprend que *Cellini* est ajourné à l'année suivante. Il y fut, en réalité, ajourné indéfiniment.

Page 146, lignes 16, 28. *Corresp. inéd.*, 204.

Page 148, lignes 22 à 149, ligne 2. *Mém.*, VI, et X.

Page 149, lignes 3-5. *Let. int.*, 91.

Page 149, lignes 9-12. *Corresp. inéd.*, 23.

Page 149, ligne 13. *Mém.*, Voyage en Allemagne, 4e lettre. — *Corresp. inéd.*, 88.

Page 140, lignes 14-26. *Corresp. inéd.*, 202-203.

Page 150, lignes 11 et suiv. *Let. Berl. Wittg.*, 121, 124, 136, 138.

Page 151, lignes 26-32. *Mém.*, Post-scriptum.

Page 152, lignes 22-24. *Let. Berl. Wittg.*, 161 (11 mai 1865).

Page 154, lignes 4-27. *Mém.* VII, VIII, X, XI, XII. — *Let. int.*, p. 32, 39, 42, 55. — *Corresp. inéd.*, App. 364-65. Cf. LEGOUVÉ, *Soixante ans de souvenirs*, cités ci-dessus, p. 109, et note. Il s'agit ici de prêts faits à Berlioz par Legouvé au moment de la composition de *Benvenuto Cellini*, et par Hetzel après la chute de *la Damnation de Faust*.

Page 154, lignes 32-33. *Corresp. inéd.*, 273-74. La lettre d'où est tiré ce renseignement est une de celles que Berlioz écrivait à son fils quand ce fut le tour pour celui-ci de chercher des moyens d'existence (14 février 1861). Nous en avons déjà donné un fragment caractéristique (voir ci-dessus, note de la page 177, lignes 20-25) ; voici quelques lignes, du 28 juin 1865, qui le compléteront :

« Tu as trente-deux ans, et à cet âge on doit connaître les réalités de la vie, ou on ne les connaîtra jamais. Il te faut de l'argent, et ce n'est pas moi qui puis t'en donner. J'ai de quoi joindre les deux bouts de ma dépense annuelle et voilà tout. J'étais comme toi quand j'ai épousé ta mère, mais bien plus à plaindre encore, car je n'avais pas les appointements que tu as, et j'étais brouillé avec mes parents, qui d'ailleurs ne pouvaient rien me donner. Je te laisserai ce que mon père m'a laissé et quelque chose de plus, mais je ne puis te dire quand je mourrai. Cela ne tardera guère pourtant... » *Corresp. inéd.*, 317.

Page 155, lignes 18 à 156, ligne 4. *Let. int.*, 128, 130, 143, 160, 166, 171 ; *Mém.*, XLVII : JULL., 97. Une lettre de mai 1834 montre que, dès cette époque, Berlioz était en relations avec les Bertin et comptait sur leur appui, huit mois avant son entrée définitive aux *Débats*. Voy. *Let. int.*, 147.

Page 156, lignes 6-32. *Mém.*, XLVII et LII.

Page 157, lignes 23-26. La Bibliothèque du Conservatoire a conservé, parmi les papiers provenant de Berlioz, un certain nombre de pièces relatant la comptabilité de plusieurs de ses concerts. Leur examen permet d'affirmer le désintéressement de tous ceux qui y prenaient part, directeur et exécutants.

Page 157, lignes 27-33. *Let. int.*, 164 (2 octobre 1835) ; *Mém.*, XLVIII.

Page 158, lignes 17-30. *Let. int.*, 154-55.

Page 159, lignes 2-3. *Mém.*, XLVI. C'est par erreur que les *Mémoires* fixent la somme touchée par Berlioz pour la composition du *Requiem* à 3.000 francs. Deux des *Lettres intimes* (p. 176 et 180) parlent de 4.000 francs, et c'est cette même somme que porte l'Avis d'ordonnance, pièce dont la Bibliothèque du Conservatoire possède l'original, revêtu de la signature pour acquit de Berlioz, en date du 1er février 1838.

Page 159, lignes 9-19. *Let. int.*, 168. — *Mém.*, XLVIII. — JULL., 119.

Page 159, lignes 32 à 162, ligne 30. M. Ernest Reyer a déjà protesté contre l'interprétation malveillante de l'acte de Paganini, dans un feuilleton du *Journal des Débats* du 8 décembre 1894, s'appuyant sur des souvenirs personnels, ainsi que sur une polémique antérieure qui eut lieu dans l'*Illustration* (*Aventures posthumes de Paganini*), par Frédéric Lacroix (4 mars 1854), et article de Gustave Héquet (26 juillet 1856) contenant la protestation d'Achille Paganini et de Berlioz. Nous ne doutons pas que M. Adolphe Jullien soit le premier à reconnaître l'inexactitude des assertions qu'il a consignées à ce sujet dans son beau livre sur Berlioz : ce n'est pas à lui d'ailleurs que vont les reproches qui pourraient être adressés de ce chef, mais à ceux qui ont mis les premiers en circulation ces bruits faux et malveillants, dont notre confrère s'est borné à être l'écho.

Page 163, lignes 5-13. *Let. int.*, 188-89.

Page 164, lignes 1-19. *Let. int.*, 169. — *Gaz. mus.*, 31 mai 1855.

Page 164, lignes 20-32. Voy. *Gaz. mus.*, 10 juin 1838.

Page 164, lignes 33 à 166, ligne 5. *Mém.*, XLVII, XLVIII. *Corresp. inéd.*, 169 (à d'Ortigue, 15 mars 1848) ; *id.*, p. 296 (à Louis Berlioz, lettre de janvier 1866, datée par erreur dans le livre : Vers 1863) ; *Let. Berl. Wittg.*, 176 (30 janvier 1866). Voici un extrait de cette dernière lettre : « A propos d'argent, je vous dirai que le ministre vient d'élever le taux des appointements de tout le personnel du Conservatoire ; les miens (bibliothécaire) qui étaient de 1.400 francs par an, sont en conséquence de 2.800 francs. Eh bien ! vous riez, mais cela m'aide beaucoup. Cela remplace, et au delà, le damné feuilleton que j'ai abandonné. » Il est à remarquer que Berlioz indique toujours la somme qu'il reçoit sans tenir [compte de la retenue (1.400 ou 2.800 francs, au lieu de 1.500 ou 3.000, ou, par mois, 118 francs, au lieu de 125, 236 francs au lieu de 250). Il est vrai qu'il ne demanda jamais à faire valoir ses droits à la retraite, et que par conséquent la retenue fut

perdue pour lui. (Dossier administratif de Berlioz, au Conservatoire de musique.)

On a reproché à Berlioz de n'avoir pas été un modèle d'exactitude dans l'accomplissement de ses fonctions de bibliothécaire. Il est vrai qu'il ne comprit pas que son rôle dût être celui d'un petit employé, bien qu'il en eût les émoluments. Encore a-t-on beaucoup exagéré si l'on a voulu dire qu'il considérait ce poste comme une pure et simple sinécure. Plusieurs de ses lettres spécifient qu'elles sont écrites dans son cabinet du Conservatoire : il y venait donc. Il dit parfois qu'il ne peut pas s'absenter, parce qu'il n'a pas de congé. S'il y a peu de traces de son écriture dans les registres et catalogues (à la rédaction desquels fut préposé, pendant tout le temps qu'il fut bibliothécaire, un employé consciencieux nommé Leroy), par contre, il est bien des partitions (de Beethoven, de Gluck, de Mozart) où l'on trouve de précieuses annotations de sa main. Il avait entreposé dans son cabinet le matériel d'orchestre destiné à servir à l'exécution de ses œuvres, matériel dont il a fait don à la Société des Concerts ; il y gardait aussi une caisse toute pleine d'objets et souvenirs divers, lettres, couronnes, fleurs, etc., qu'il donna l'ordre un jour à son garçon de Bibliothèque, Fursy, de brûler sans rémission. Le brave homme, qu'ont bien connu les habitués du Conservatoire jusqu'à ces dix dernières années, s'acquitta de ce devoir en conscience, mais avec regret, convaincu qu'il détruisait des trésors. Il fut surtout ému quand, au milieu du fouillis, il découvrit une tête de mort. « C'était, Monsieur, la tête de sa femme ! » me dit-il le jour où il me raconta ce souvenir... Cette tête de mort, qui a été vue par bien des amis de Berlioz, était celle dont il parle au chapitre XLII de ses *Mémoires*, comme l'ayant trouvée dans le cimetière d'un village italien, et dans laquelle il buvait à la table de l'Académie de Rome, qu'enfin il transforma en sablier ; à la longue il avait renoncé à faire usage de cet accessoire macabre et romantique. Cela se passait dans l'ancien local de la Bibliothèque, quand la salle de lecture donnait sur le faubourg Poissonnière ; le local actuel fut inauguré pendant que Berlioz était encore en fonctions (vers 1860). Le principal souvenir qu'il y ait laissé fut d'avoir entreposé dans son cabinet de bibliothécaire, très encombré aujourd'hui, mais alors aux trois quarts vide, l'édition de ses *Mémoires*, qu'il fit imprimer sous ses yeux, mais ne voulut pas livrer à la publicité avant sa mort. Enfin l'on a retrouvé dans divers coins de la Bibliothèque plusieurs de ses partitions autographes (notamment *la Damnation de Faust*), dont il lui a légué la collection ; et ce n'est pas une des moindres richesses de ce dépôt de posséder, à côté de *Don Giovanni*, de la sonate *Appassionata*, d'autographes de Gluck, Méhul,

Rossini, Auber, etc., la collection presque complète des manuscrits originaux de ses grandes œuvres : *Troyens*, *Benvenuto*, *Béatrice*, *Romeo*, *Faust*, *Requiem*, *Fuite en Egypte*, et d'autres encore, laissés là en souvenir par celui qui a honoré la fonction en voulant bien la remplir.

Une lettre de Berlioz à Liszt, du 13 décembre 1858, commence par le paragraphe suivant :

« Cher ami,

« J'ai écrit dernièrement au ministre d'Etat au sujet des partitions modernes que la Bibliothèque du Conservatoire ne possède pas, et que l'insuffisance de son budget ne lui permet pas d'acquérir ; à mon grand étonnement le ministre accorde 3.000 francs. Je viens donc te prier de me donner la liste de tous ceux de tes ouvrages qui sont publiés *en grande partition*, et de ceux de Schumann que tu connais, également en grande partition. Quant à Wagner, nous avons le *Tannhäuser* et le *Lohengrin ;* sais-tu si le *Hollandais* et le *Rienzi* sont publiés ? où le sont-ils ? — Si tu peux m'indiquer quelques productions intéressantes, tu m'obligeras ; mais n'oublie pas l'adresse de l'éditeur. Nous en avons un qui est chargé des achats pour le Conservatoire, et il demande à être bien renseigné. »

C'est ainsi, grâce à l'intervention personnelle de Berlioz, que la Bibliothèque du Conservatoire s'est enrichie des grandes partitions des symphonies *Faust* et *Dante* ainsi que des Poèmes symphoniques de Liszt, du *Paradis et la Péri*, de *Geneviève*, du *Faust* de Schumann, qui n'y seraient peut-être pas encore sans lui. Son passage n'y a donc pas été inutile.

Page 166, lignes 10-15. *Let. int.*, 195.

Page 166, lignes 17-19. Lettre au directeur de l'Opéra (inédite). Collection Ch. Malherbe.

Page 167, lignes 5-6. *Mém.*, LI.

Pages 167, lignes 10 et suiv. Pour la suite de cet exposé, voir principalement les *Mémoires*, LIII, LIV, LV, LVI, LVII. — *Grotesq.*, Voyages en France, 257 et suiv.

Page 168, lignes 8-22. *Corresp. inéd.*, 147, 156, 157, 158, 164, 167, 170, 190, 194. — *Mém.*, LVII. — *Soir. de l'orch.*, neuvième soirée. La Bibliothèque du Conservatoire possède l'original d'une lettre inédite de Berlioz à l'éditeur Escudier, fixant les termes de son engagement comme chef d'orchestre à l'Opéra de Londres (20 août 1847).

Page 168, lignes 23-26. Voir ci-dessus, p. 145.

Page 168, ligne 29 à page 169, ligne 2. *Mém.*, LIX (2 passages). « J'ai tant de loyers à payer à Paris, les dépenses de mon fils qui s'y trouve maintenant... » (Lettre du 12 juin 1852, à d'Ortigue). *Corresp. inéd.*, 196.

Page 169, lignes 5-8. Voici, au sujet des bénéfices réalisés par Berlioz en Allemagne de 1852 à 1855, quelques extraits de lettres qui donnent d'utiles indications. A Liszt, 2 juillet 1852 : « A propos d'honoraires, je t'assure que je n'ai point *été surpris* de n'en pas recevoir pour *Benvenuto* (représenté à Weimar). Je n'y ai pas même songé. Je n'ignore pas les dépenses que la mise en scène de cet ouvrage a dû occasionner, et je suis au contraire fort redevable à Mme la Grande-Duchesse et à l'Intendant de les avoir faites. Ne te préoccupe pas davantage de cela. » Au même, 11 mars 1854 : « Ce voyage à Dresde, qui ne rapportera presque rien, me sourit peu. » — « Je n'ai pas touché un sou depuis que je suis en Allemagne. On devait m'envoyer une somme de quatre cents francs de Hanovre, avec la croix que le Roi m'avait fait annoncer ; je n'ai reçu ni croix ni argent. J'ai écrit à ce sujet à trois personnes, aucune ne m'a répondu. » (Lettre à Louis Berlioz, du 14 avril 1854 ; trois lettres à Liszt, des 14, 22 et 26 avril, disent la même chose). « J'accepte l'invitation... J'ai bien une proposition pour trois concerts à Bruxelles en février, mais je ne suis pas fou des Belges, et il vaut beaucoup mieux (comme dit la chanson) moins d'argent et passer de bonnes heures avec toi et nos amis de Weimar. » (1er janvier 1855). — C'est à la même époque que Berlioz écrit à Wagner, qui l'invitait à venir le voir à Zurich avec Liszt : « Je dois bien me garder d'y penser : il faut que je fasse des voyages de désagrément pour gagner ma vie. » (10 septembre 1855.) Wagner, de son côté, écrit à Liszt : « Certainement Berlioz aimerait à venir. Ce qui semblait surtout le gêner et l'arrêter, c'était la question d'argent. » (5 juillet 1855.)

Page 169, lignes 8-19. *Mém.*, LIX.

Page 170, lignes 1-3. *Mém.*, LIV, note.

Page 170, lignes 11-13. *Mém.*, Postface.

Page 170, lignes 16-17. *Let. Berl. Witt.*, 25.

Page 170, lignes 27-31. *Mém.*, LIX.

Page 171, lignes 2-11. *Mém.*, Postface.

Page 171, ligne 17 à page 172, ligne 2. *Corresp. inéd.*, 339, 341. *Let. Berl. Wittg.*, 181-183.

Page 172, lignes 33 et suiv. *Corresp. inéd.*, 203 (à d'Ortigue).

Page 175, lignes 8 et suiv. L'article dont il s'agit ici a paru d'abord dans le *Dictionnaire de la Conversation*, pour lequel il a été écrit, puis dans la *Gazette musicale* du 10 septembre 1837, dans le *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, enfin dans *A travers chants*.

Page 175, ligne 33 à page 176, ligne 4. Voy. D'Ortigue, *Le Balcon de l'Opéra* (1833), p. 311. A côté de ce souvenir de la jeunesse de Berlioz, on en trouvera un autre, tout semblable, de ses dernières années, dans *Une lettre de Stephen Heller sur Berlioz*, *Gaz. mus.*, 9 mars 1879. Voir aussi E. Legouvé, *Soixante ans de Souvenirs*.

Page 176, lignes 8-12. *Let. à Est.*, 27 avril 1868.

Page 176, lignes 20-31. *Corresp. inéd.* Appendice, 357 (20 février 1822).

Page 177, lignes 7-16. *Soir. de l'orch.*, deuxième épilogue, 395.

Page 177, lignes 20 et suiv. *Corresp. inéd.*, 64. C'est par erreur que M. D. Bernard dit, dans une note de son recueil de lettres (reproduisant une indication erronée du mauvais *Dictionnaire des opéras* de Félix Clément) que la *Mort d'Abel* fut jouée en 1810 et n'eut jamais les honneurs d'une reprise : au contraire, l'opéra de Kreutzer, représenté en effet en 1810 sous le nom d'*Abel*, et n'ayant obtenu alors que dix représentations, fut repris le 17 mars 1823, en deux actes au lieu de trois, sous le nom de *la mort d'Abel*, et eut dans cette nouvelle série dix-sept représentations, jusqu'en 1826. Cette dernière date n'est pas en contradiction avec l'hypothèse de M. Bernard sur la lettre de Berlioz.

Page 178, lignes 18-21. On pourra trouver tous les renseignements nécessaires sur les vengeances littéraires que Berlioz savoura après l'abandon de Mlle Moke, dans le *Berlioz intime* de M. Ed. Hippeau, chap. xi, xii, xiii. A mon humble avis, le simple mépris aurait suffi.

Page 178, ligne 33 à page 179, ligne 10. *Let. Berl. Wittg.*, p. 141-142.

Page 180, lignes 14-27. *Let. int.*, 52, 12, 13.

Page 181, lignes 4-10. *Corresp. inéd.* Notice de M. Daniel Bernard, p. 55.

Page 182, lignes 7 et suiv. *Soir. de l'orch.*, *huitième soirée*.

Page 183, lignes 7 à 184, ligne 14. *Grotesq.*, 300.

Page 191, lignes 14-16. *Gaz. mus.*, 18 janvier 1835. — Cf. *Grotesq.*, 260.

Page 191, lignes 16-28. M. Adolphe Jullien a reproduit la plupart de ces vignettes dans son *Hector Berlioz.*

Page 191, lignes 29, à 192, ligne, 4. *La Caricature*, 16 mai 1841 (ap. Jull., 150). — Lettre de Berlioz à Chopin, *Rev. mus.*, 1er septembre 1903). — La pittoresque rue de Montmartre qui porte aujourd'hui le nom de rue du Mont-Cenis s'appelait autrefois rue Saint-Denis : c'est ce nom qu'indiquent les lettres de Berlioz. Nous rapportons cette assimilation sur la foi de M. Adolphe Jullien (p. 86), bien convaincu d'ailleurs de l'exactitude du renseignement donné par lui.

Page 192, lignes 4-17. Alph. Karr, *les Guêpes*, nov. 1840. — Louis Reynaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale.*

Page 192, lignes 24-32. *Rev. mus.*, 30 nov. 1834 (art. d'Ed. Fétis). — *Lettres sur la musique française* d'Adolphe Adam, *Revue de Paris* du 1er août 1903.

Page 197, lignes 8-13. *Let. int.*, 268.

Page 197, lignes 27 et suiv. *Mém.*, lix.

Page 201, lignes 13-27. Les *Mém.* et les *Lettres* donnent d'abondants renseignements sur les maux physiques dont souffrit Berlioz. En 1827, pendant sa vie d'étudiant, au lendemain du concours de Rome auquel il a échoué, il est atteint d'une esquinancie qu'il guérit en perçant lui-même l'abcès au fond de sa gorge avec un canif (*Mém.*, xiv). Il souffre de maux de gorge dans son premier voyage en Allemagne (1843), à Weimar (3e lettre), puis à Leipzig (4e lettre). Menacé d'une fièvre typhoïde après le surmenage causé par son festival de 1844, il est envoyé dans le Midi (*Mém.*, lii). Au début de son voyage en Autriche (1845), il est arrêté par une douleur violente au côté, à Nancy, où il pense mourir (1re lettre). Quant à la maladie dont, dans la Postface des *Mém.*, il dit ces simples mots : « Je souffre d'une incurable névralgie qui me torture nuit et jour, » les divers recueils de lettres nous donnent sur elles des détails circonstanciés. En 1850, (*Let. int.*, 198), 1852 (*Cor. inéd.*, 190), 1856 (*Corr. inéd.*, 236, et lettre à Th. Ritter, *Temps*), il est pris de « malaises inexplicables », et « ne songe qu'à dormir ». En novembre 1857, les médecins ont diagnostiqué une névrose intestinale (*Cor. inéd.*, 248-49 ; cf. 258, 24 janv. 1858; *L. int.*, 207, 3 nov. 1858 : la *fièvre musicale* lui rend des forces). Du 7 janvier 1859 : « Les médecins disent que j'ai une inflammation générale du système nerveux, de l'*arbre*

nerveux. » *Let. Berl. Wittg.*, 76. Détails des souffrances: *Let. Berl. Wittg.*, 73, 79, 102, 113, 121; *Cor. inéd.*, 264 (infernales coliques), 266 (il a été si malade chez les Viardot, à la campagne, qu'il a dû revenir à Paris (23 sept. 1859); *Let. int.*, 236. A la 1re rep. de *Béatrice et Bénédict* (août 1862), il est si souffrant qu'il se trouve insensible à l'émotion musicale, et qu'en conséquence il dirige sans aucune faute (*Let. Berl. Wittg.*, 125; *Cor. inéd.*, 291). En nov. 1863, au lendemain de la 1re rep. des *Troyens*, il prend le lit, accablé par les fatigues des répétitions (*Cor. inéd.*, 302, 303; *Let. int.*, 260: *Let. Berl. Wittg.*, 128, 132, 135). 12 avril 1864, il passe 18 heures par jour au lit (*Let. int.*, 267); même état le 6 avril 1867 (*Let. à Est.*). Dans ses premières lettres à Mme Fornier (1864-65), il évite de trop parler de ses maux : pourtant il ne peut pas se dispenser, le 27 avril 1865, de dire qu'ayant voulu aller voir son fils à Saint-Nazaire, il a été pris en route de douleurs qui l'ont retenu au lit pendant trois jours à Nantes. Le 29 déc. 1865, une bronchite l'a délivré de la névralgie : « Il paraît qu'on ne peut pas avoir tous les privilèges à la fois. » Quelquefois, le bonheur de voir Mme Fornier ou d'en recevoir des nouvelles supprime entièrement le mal (*Cor. inéd.*, 323; *Lett. Berl. Wittg.*, 168; *Lett. à Est.*, 16 mai 1863). En janvier 1866, on le replonge dans la musique, et le remède opère encore (études d'*Armide*, *Cor. inéd.*, 294). Mais le mal s'aggrave et devient continu: les lettres contiennent des cris de souffrance [*Cor. inéd.*, 315, 318, 329: *Let. Berl. Wittg.*, p. 166 (30 juin 1865) jusqu'à la fin]. Voyages à Vienne (déc. 1866. *Cor. inéd.*, 333), à Cologne (janv. 1867, *Cor. inéd.*, 336), en Russie (hiver 1867-68) : il est presque constamment malade. En sept. 1867, on l'envoie aux eaux de Néris ; elles lui sont contraires, il en part plus malade (*Cor. inéd.*, 338). Accident de Nice, mars 1868 (*Cor. inéd.*, 351, 353, et *Let. à Est.*, 25 mars 1868). Les quatre dernières lettres à Mme Fornier (mars à juillet 1868) sont l'étalage du martyre le plus cruel et portent en maint endroit des traces d'efforts et d'incohérences séniles.

Page 201, lignes 28, à 202, ligne 14. Outre les sources indiquées dans le texte, on peut consulter, sur les dernières années de Berlioz, l'article de Stephen Heller, sous forme de lettre à Hanslick, publié en français dans la *Gaz. mus.* des 2 et 9 mars 1879, ainsi que le chapitre consacré à Berlioz dans les *Souvenirs et portraits* de M. Camille Saint-Saëns.

Page 202, lignes 16-21. M. Henri Maréchal a rapporté à ce sujet des souvenirs personnels caractéristiques, dans le discours qu'il a prononcé à l'inauguration de la statue de Berlioz à Grenoble le 15 août 1903.

Page 202, lignes 24-26. Voy. lettres à Ernest Reyer (*Corresp.*

inéd., 333), à H. Ferrand (*Let. int.*, 300), à Gasperini (*Rev. mus.*, 15 août 1903).

Page 202, lignes 29 à 203, ligne 6. Voy. *Let. int.*, 284, 293, 295. — *Corresp. inéd.*, 327. — *Let. à Est.*, 20 janv. et 16 fév. 1865, 29 juin et 21 août 1867. — *Let. Berl. Wittg.*, 183. — G. de Massougnes, *Berlioz*, p. 61 (souvenir vibrant de l'exécution du septuor des *Troyens* aux Concerts populaires).

Page 204, lignes 26-29, *Let. à Gou.*, 28 novembre 1831 et 17 février 1832.

Pages 205, lignes 27 et suiv. L'auteur, ayant récemment rafraîchi ses souvenirs sur le procès criminel de 1868 en relisant le compte rendu des audiences dans le *Courrier de l'Ain* de l'époque, s'est assuré par là qu'il ne peut pas y avoir le moindre doute quant à l'identité de Blanc-Gonnet, l'assassin de Mme Humbert Ferrand, et de l'homme en faveur de qui, sur la demande de Ferrand lui-même, Berlioz avait fait, quelques mois avant le crime, des démarches malheureusement couronnées de succès.

Page 206, lignes 14 et suiv. Sur le dernier voyage de Berlioz en Russie et les événements qui suivirent, voy. O. Fouque. *les Révolutionnaires de la musique*. Cf. les huit dernières lettres de la *Corresp. inéd.*, 342 et suiv., et les *Let. à Est.*, décembre 1867 à mars 1868. Voir aussi l'anecdote relative à l'élection de Ch. Blanc, et au dévouement dont Berlioz fit preuve à cette occasion dans lés *Souvenirs* de Legouvé (date : 25 novembre 1868, précisée par Jul., p. 312).

Chapitre III. — Berlioz et les musiciens de son temps

Page 210, lignes 1-12. *Corr. inéd.*, 64-65 ; App., 358. — *Mém.*, xi, et Postface, dernière page.

Lesueur. — Page 210, lignes 15 et suiv. Voy. *Mém.*, vi, x, xiii, etc. *Let. int.*, 44 (15 juillet 1829) ; lettre du 20 juillet 1825, dans Jull., Appendice ; *Corresp. inéd.*, App., 358 (1825). Cf. *Soir. de l'orch.*, vingtième soirée ; *Les Mus. et la Mus.*, 2 articles (pp. 59 et 68) ; O. Fouque, *Les Révolutionnaires de la musique : Un précurseur de Berlioz*, J.-F. Lesueur. Même livre, p. 160.

Spontini. — Page 211, lignes 17-20, *Soir. de l'orch.*, treizième soirée ; lignes 22-32. *Souvenirs de R. Wagner*, par Camille Benoist, 150. Il y a une inexactitude manifeste dans le récit de Wagner, qui prétend que le mot rapporté par Berlioz fut prononcé par Spontini « aux approches de sa fin » : or, il n'est

pas possible que Berlioz l'ait « assisté fidèlement pendant son agonie », par la raison que Spontini est mort en Italie plusieurs mois après avoir quitté la France, où Berlioz était resté. Cela ne saurait d'ailleurs nous empêcher de considérer comme authentique ce dialogue, bien conforme au caractère des deux hommes, et qui a pu être prononcé pendant une autre maladie de Spontini.

Page 212, lignes 1-10. *Let. int.*, 187. Cf. l'article, sous forme de lettre à Liszt, dans la *Gaz. mus.*, du 6 août 1839, reproduit dans la *Corresp. inéd.*, 123 et suiv. : « La cause de Spontini a été défendue dans une brochure par un de nos amis (Emile Deschamps) ; quelques journaux se sont joints à lui. Cette cause allait être gagnée quand Spontini a cru devoir publier une lettre, déjà imprimée il y a deux ou trois ans à Berlin, sur la musique et les musiciens modernes. Les adversaires de Spontini eussent payé mille écus pour la publication de cette lettre, il la leur a donnée pour rien. Ça n'empêche pas *la Vestale* d'être un chef-d'œuvre, mais cela fait que nous la reverrons jamais. » — Cf. Lettre au général Lvof, dans O. Fouque, *les Révolutionnaires de la musique*, p. 227.

Page 212, ligne 11 à page 213, ligne 3. Voy. *Let. int.*, 75, 84, 85, 134, 137. — *Mém.*, L. — Jul., 114 (citation d'un journal de 1838, *le Monde dramatique*).

Page 213, lignes 4-24. *Soir. de l'orch.*, 185-86. — *Let. Lis. Wittg.*, II, 211 (22 mars 1878). — *Let. int.*, p. 194 : « Spontini vient de revenir ; je lui avais écrit à Berlin une lettre sur la dernière représentation de *Cortez*, qui m'avait agité jusqu'aux spasmes nerveux... Il ne faut pas négliger la moindre protestation capable de rendre un peu de calme au cœur ulcéré de l'homme de génie, quels que soient les défauts de son esprit et même son égoïsme. Le temple peut être indigne du dieu qui l'habite, mais le dieu est dieu. » (3 octobre 1841.) — *Corr. inéd.*, App., 373 (A. Erard, 20 avril 1852). — Jul., 216.

Cherubini. — Page 213, lignes 28, 30. Voir notamment, dans les *Mém.*, les chap. IX, XVIII, XXXI, XLVI, XLVII.

Page 214, lignes 6-16. Les principales pièces de ce dossier ont été publiées par M. H. de Curzon dans le *Guide musical*, numéro des 6-13 juillet 1902. Voyez encore : *Corresp. inéd.* App. 363 (lettre de Berlioz à son père du 10 mai 1830).

Page 214, lignes 28-32. Voy. le premier article de Berlioz : *Considérations sur la musique religieuse*, dans le *Correspondant* du 11 avril 1829, reproduit dans J.-G. Prod'homme, *le Cycle*

Berlioz, l'Enfance du Christ, App. II, p. 291. — *Voyage musical en Allemagne et en Italie* (1844), p. 10. — *Les Mus. et la Mus.*, 35 (article des *Débats* du 20 mars 1842), etc.

Page 215, lignes 1-5. Comparez aux *Mém.*, XLVII ; *Let. int.*, p. 130 (du 1er août 1833 et non 1838, comme il est imprimé par erreur). — Voir encore, dans le même recueil, pp. 26, 195.

BOIELDIEU. — Page 215, ligne 32, à 216, ligne 35. Berlioz a fait un triple rapport de sa conversation avec Boieldieu, dans ses *Mémoires*, XXV, et, dès le lendemain de l'entrevue, dans deux lettres écrites, l'une à son père (*Corresp. inéd.* App. 368), l'autre à Ferrand, *Let. int.*, 45. C'est cette dernière, témoignage immédiat, et renfermant plusieurs traits caractéristiques, que nous reproduisons dans notre texte.

BERTON. — Page 217, lignes 1 et suiv. *Let. int.*, 8 (29 novembre 1827).

AUBER. — Page 217, lignes 14-21. *Let. int.*, p. 47.

CARAFA. — Page 217, lignes 26. *Let. à Lis.*, II, 254.

AUBER. — Page 217, ligne 30 à p. 218, ligne 4. *Gaz. mus.*, 1834, 325.

Page 218, lignes 7-9. Le dossier administratif de Berlioz comme bibliothécaire du Conservatoire est rempli de demandes de congé auxquelles le directeur accéda toujours sans difficulté : et quand, à la mort de Bottée de Toulmon, Berlioz demanda à passer, de conservateur-adjoint, bibliothécaire, cet événement s'étant produit à l'époque où il était le plus souvent absent de Paris, Auber transmit et appuya sa demande en déclarant qu'il s'était assuré de la promesse faite par Berlioz de remplir exactement ses fonctions.

Page 218, lignes 13-17, *Mém.*, IX.

Page 218, lignes 20-25. *Let. à Lis.*, I, 263-64 (janvier ou février 1853).

Page 218, lignes 22-33. Lettre à Th. Ritter (*Temps* du 27 décembre 1894).

Page 219, lignes 20-28. Voir articles des *Débats*, 27 septembre 1839, 26 janvier 1863.

ROSSINI. — Page 220, ligne 1, à 221, ligne 8. *Let. int.*, 3, 40, 49 ; *Corresp. inéd.*, 65, 229 ; *Mém.*, XIV ; *Let à Lis.*, II, 25, 26.

Page 221, lignes 12-22. Voy. *Gaz. mus.*, 4 articles à partir du

12 octobre 1834. — S. HELLER, Lettre à Hanslick, *Gaz. mus.*, mars 1879.

Page 221, lignes 23 à 33. Voir ci-dessus, pp. 101-102. — *Corresp. inéd.*, 325.

MEYERBEER. — Page 222, lignes 32 et suiv. : voy. RICHARD WAGNER, *Opéra et drame*, 1re partie, V et III.

Page 224, lignes 4-8. *Let. int.*, 36 (3 juin 1829) et 52 (3 octobre suiv.).

Page 224, ligne 24, à 225, ligne 6. *Corresp. inéd.*, 89 (8 décembre 1831) ; *Gaz. mus.*, 12 juillet 1835, 229.

Page 225, lignes 10-19. *Let. int.*, 174 (15 avril 1835, datée par erreur de 1836). — *Gaz. mus.* des 6, 13 et 20 mars 1836 (pp. 73 et suiv.) ; *Journal des Débats*, 10 novembre et 10 décembre (ces derniers articles reproduits dans *Les Mus. et la Mus.*).

Page 225, ligne 21, à 226, ligne 5. *Gaz. mus.*, 29 juillet 1849. *Let. à Lis.*, I, 205 ; JUL., 291. — Lettre inédite conservée dans la famille de Berlioz.

Page 226, lignes 8-10. *Les Mus. et la Mus.* Introduction de M. ANDRÉ HALLAYS, p. XXXI.

Page 226, lignes 30 et suiv. O. FOUQUE, *Les Révolutionnaires de la musique*, pp. 251-52 (reproduction d'un article de la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, 6 décembre 1867).

Page 228, lignes 25-26. Voir le rapprochement critique du *Pardon de Ploërmel* avec *Faust* et *Herculanum* dans les *Let. int.*, 220.

Page 228, lignes 28 et suiv. articles des *Débats* (29 avril et 27 octobre 1849) reproduits dans *Les Mus. et la Mus.* Autre article des *Débats*, 20 octobre 1860. — Lettre de M. C. Saint-Saëns, *le Ménestrel* du 5 oct. 1884 (voir ci-après, dernière note). — Au sujet du *Prophète*, on peut lire encore quelques réflexions de Berlioz, relatives aux circonstances dans lesquelles l'œuvre parut, plutôt qu'à cette œuvre même, dans les lettres suivantes : *Let. à Lis.*, I, 107-108 : O. FOUQUE, *Les Révolutionnaires de la musique*, p. 224.

Page 229, ligne 29, à 230, ligne 3. *Let. int.*, 288. — *Let. Berl. Wittg.*, 166.

Page 219, lignes 8-15. *Let. Berl. Wittg.*, 17, 114, 137. Cf. sur le même sujet, cette phrase des *Let. int.* (268, 4 mai 1864) : « Une

partie de notre petit monde musical (je suis de celle-là) est triste, l'autre partie est gaie, parce que Meyerbeer vient de mourir. Nous devions dîner ensemble la semaine dernière ; ce rendez-vous a été manqué. »

Halévy. — Page 231, ligne 31 à 232, ligne 5. *Let. int.*, 171. — *Mém.*, XLVI. LII. — O. Fouque, *Les Révolutionnaires de la musique*, p. 224. — *Let. Berl. Wittg.*, 69, 113. Voir aussi *Corresp. inéd.*, pp. 186, 287 ; *Let. à Lis.*, I, 294, etc.

Herold. — Page 232, lignes 6-18. Voy. *Les Mus. et la Mus.*, introd., XXII, et 131 et suiv. L'article sur *Zampa* est du 27 septembre 1835 : Berlioz n'écrivait aux *Débats* que depuis le 15 janvier précédent ; tous ses autres articles de la même année sont consacrés à des œuvres symphoniques, à des comptes rendus de concerts, ou à des questions d'esthétique musicale. — *Let. int.*, 14 (du 6 juin 1828).

Ad. Adam. — Page 232, ligne 19. à 233, ligne 2. *Soir. de l'orch.*, 18e soirée (les titres : *Diletta* et le *Phare* voilent (très légèrement) ceux de *Giralda* et du *Fanal*). — *Lettres sur la musique française*, d'Ad. Adam, *Revue de Paris* du 1er août 1903. — Cf. *Les Mus. et la Mus.*, 183 et suiv. — *Grotesq.*, 260-261. — *Gaz. mus.* du 18 janvier 1835. — Jull. 224, 239. — Pas un mot sur Adam dans la correspondance imprimée de Berlioz.

Félicien David. — Page 233, lignes 3-9. *Les Mus. et la Mus.*, p. 219. — *Corresp. inéd.*, 145. — *Let. int.*, 220. — Lettres à Ad. Samuel, *Ménes.*, 1879, p. 226. — Lettre de Marie Recio dans la *Rev. mus.* du 14 août 1903. Cf. Jull., 175.

Gounod. — Pages 233 à 235. — *Gaz. mus.*, 4 nov., 1838. — *Mém.*, LVII. — *Corresp. inéd.*, 194. 257, 263, 282, 286, 287, 305. — *Let. int.*, 219, 227, 279, 298, 305. — *Let. Berl. Wittg.*, 27, 86. 119. — Bib. du Conservatoire, autographes. — *Les Mus. et la Mus.*, 255 à 300. — Ch. Gounod, *Mémoires d'un artiste*, 185, 238, 337 à 339.

César Franck. — Page 235, ligne 29, à 236, ligne 18. *Rev. mus.*, 1839, 107 (28 mars 1839).

E. Reyer. — Page 236, ligne 19, à 237, ligne 11. Sur les rapports de M. Ernest Reyer avec Berlioz, des documents plus abondants ne manqueraient point. Citons simplement, en omettant quelques mentions faites dans les lettres, l'article sur *la Statue* dans *Les Mus. et la Mus.*, 333, et, quant aux écrits de M. Reyer, l'article nécrologique du *Journal des Débats*, 9 mars 1849, trois articles sur Berlioz dans son livre : *Notes de musique*, et les discours prononcés aux inaugurations des statues de Berlioz à Paris (17 oc-

tobre 1886). La Côte Saint-André (28 septembre 1890) et Grenoble (15 août 1903). Le livre de M. Ad. Jullien contient, en plusieurs endroits, des souvenirs et confidences de l'auteur de *Sigurd* sur son illustre ami. Nous-même en avons recueillis quelques-uns.

C. SAINT-SAENS. — Page 237, ligne 12, à 238, ligne 2. *Let. à Lis.*, II, 25; — *Corresp. inéd.*, p. 294: — *Let. int.*, 291, 305: — Lettres de Berlioz à Mme Viardot (inédites). Cf. Le chapitre consacré à Berlioz dans les *Souvenirs et portraits* de M. Saint-Saëns, et le discours de ce dernier à l'inauguration du Musée Berlioz à la Côte Saint-André, le 23 août 1903.

GUIRAUD. — Page 238, lignes 3-9. *Corresp. inéd.*, p. 222.

BIZET. — Page 238, lignes 10-18. Articles mentionnés, et *Les Mus. et la Mus.*, 343.

Page 238, lignes 19-29. MM. Massenet, Paladilhe, Bourgault-Ducoudray, Maréchal, ont bien voulu me faire part de quelques-uns de leurs souvenirs. Voir, pour plus amples détails, les biographies de M. Paladilhe (épisode du concours de Rome), un article de M. Bourgault-Ducoudray dans le *Conseiller des dames* (1er février 1886), et les discours prononcés par MM. Massenet et Maréchal aux diverses cérémonies du centenaire de Berlioz, l'un à Monaco, l'autre à Grenoble.

Page 239, lignes 18-21. *Lett. int.*, 39.

BELLINI. — Page 239, lignes 22-30. *Lett. int.*, 93, 171. — *Corresp. inéd.*, p. 93. Voir aussi, sur le même sujet, *Voyage en Italie*, chap. XXXV et XLIII des *Mémoires*. — On a reproduit dans *les Mus. et la Mus.*, 167, un article de « Notes nécrologiques » sur Bellini, que Berlioz ne se pressa pas d'écrire, puisqu'il suivit de près d'une année la mort du compositeur (*Débats*, 16 juillet 1836). L'écrivain rend hommage au caractère de l'homme, mais ne croit pas pouvoir épargner au musicien les reproches qu'il mérite. L'analyse de *la Straniera*, qu'il dit être celle des œuvres de Bellini qu'il a toujours préférée, nous révèle la préoccupation d'échapper aux reproches de sévérité et d'injustice : Berlioz s'évertue à mettre en relief les quelques qualités qui subsistent dans cette œuvre, conçue en un esprit qui devait nécessairement la rendre périssable à bref délai, car elle est fort loin d'offrir les caractères de la beauté permanente. — On peut lire encore son remarquable article sur *Roméo et Juliette* de Bellini, dont la traduction fut donnée à l'Opéra en 1859 (*Débats* du 13 septembre, reproduit dans *A tr. ch.*) ; mais ici la musique du maître italien était la moindre préoccupation du critique, qui, en écrivant son compte rendu, avait, d'une part, l'arrière-pensée que l'Opéra aurait mieux fait

de donner les *Troyens*, et en même temps évoquait les souvenirs de *Roméo et Juliette* de Shakespeare tel qu'il l'avait vu une seule fois représenter, trente-deux ans auparavant, par miss Smithson.

Donizetti. — Page 240, lignes 1-24. *Corresp. inéd.*, 155-156 (du 8 décembre 1847). — *Les Mus. et la Mus.*, p. 145, art. sur la *Fille du Régiment*, *Débats* du 16 février 1840. — *Débats* du 14 mai 1863.

Verdi. — Page 240, ligne 30, à page 241, ligne 4. *Corresp. inéd.*, p. 229 (2 juin 1855). — *Lett. Berl. Wittg.*, 114 (13 décembre 1859).

Chopin. — Page 241, lignes 7-12. Voir Legouvé, *Souvenirs* (récit de la présentation de Chopin par Berlioz, et des soirées intimes qui suivirent). — *Mém.*, xliv : « Liszt et Chopin jouèrent dans un entr'acte. » (Concert au bénéfice de miss Smithson quelque temps avant son mariage avec Berlioz). — Lettres de Berlioz à Chopin, dans la *Revue musicale* du 15 septembre 1903. — Le Journal d'Eugène Delacroix rapporte une boutade de Chopin, peu favorable, sur l'écriture de Berlioz.

Glinka. — Page 241, lignes 19-22. *Corresp. inéd.*, p. 137 (Berlioz demande à Glinka des notes en ces termes plus que courtois : « Je trouverai le temps de faire un article sur un sujet de cette nature : je n'en ai pas souvent d'aussi intéressant... Je pourrai ainsi donner aux lecteurs des *Débats* une idée approximative de votre haute supériorité... » — *Journal des Débats*, 16 août 1845, art. reproduit dans *Les Mus. et la Mus.*, p. 205.

Page 241, lignes 23-29. La *Corresp. inéd.* donne plusieurs lettres adressées à des Russes : il s'en trouve d'autres dans le chapitre du livre d'Octave Fouque : *Les Révolutionnaires de la musique*, consacré à « Berlioz en Russie », pp. 185 à 254.

Page 242, lignes 2-3. Ferdinand Hiller est le F. H***, le jeune pianiste compositeur allemand, qui joue un rôle important dans les chapitres des *Mémoires* consacrés à ce que Berlioz appelle sa « Distraction violente ». La série des lettres qui vont de la page 67 à la page 99 de la *Corresp. inéd.*, et qui sont toutes adressées à Hiller, ajoutent à ces chapitres un important complément. Voir aussi lettre de Berlioz à son père, du 3 novembre 1829 (datée par erreur 1828) dans l'appendice de la *Corresp. inéd.*, p. 365. Les relations d'Hiller et de Berlioz se poursuivirent jusqu'en 1867 (*Corresp. inéd.*, pp. 335-337). Hiller a rapporté diverses particularités curieuses de la vie de Berlioz dans ses *Künstlerleben*.

Onslow. — Page 241, lignes 3-4. *Lett. int.*, 36-37 (1829), 71, 157 (1835), 174 (*id.*).

Stephen Heller. — Page 242, ligne 5. *Corresp. inéd.*, p. 125-26 (lettre à Liszt du 6 août 1839). — *Mém.*, premières lignes du dernier chapitre. Confidences sur le même sujet dans une lettre de Berlioz à Heller du 6 septembre 1865 (*Corresp. inéd.*, App., 375). — *A tr. ch.*, p. 329. — Cf. ci-dessus, note de la page 201-202.

Mendelssohn. — Page 242, lignes 8 et suivantes. Sur l'ensemble des relations de Berlioz avec Mendelssohn, voy. *Mém.*, xxxiii, et « Premier voyage en Allemagne », 4e lettre, Leipzig : *Corresp. inéd.*, 79, 88, 92, 95, 126, 133, 156, 163, 168. — *Feuilles détachées de la correspondance de Berlioz*, *Guide musical* du 26 novembre 1893.

Page 242, lignes 27-33. Dans une lettre du 10 juillet 1832 à Gounet, Berlioz demande un exemplaire de ses *Mélodies Irlandaises*, ajoutant : « J'ai donné à Mendelssohn le dernier exemplaire qui m'était resté. »

Page 243, lignes 7-28. *Mém.*, chap. cit. — Lignes 17-19. *Souvenirs de Richard Wagner*, trad. C. Benoit, p. 254 (Histoire d'une symphonie).

Page 244, lignes 6-18. *Lettres de Mendelssohm*, trad. *Rolland*, p. 122 (du 29 mars 1831).

Page 245, lignes 2-8. *Corresp. inéd.*, p. 80.

Page 245, lignes 9-31. Joignez aux *Mém.* et à la *Correspondance :* E. David, *Les Mendelssohn-Bartholdy*, p. 177, 184, 185.

Page 246, lignes 7-20. *Corresp. inéd.*, 92-93, 126 (lettre à Liszt dans la *Gaz. mus.*, 1839), 163, 168.

Page 246, ligne 30 à page 247, ligne 7. *Let. à Lis.*, ii, 32.

Schumann. — Page 247, lignes 16-26. L'article de Schumann sur la *Symphonie fantastique*, écrit par la *Neue Zeitschrift für Musik* de Leipzig, et conservé dans le recueil formé par Schumann en 1854, a été traduit (ainsi que d'autres articles moins importants) par M. Henri de Curzon et a pris place dans la première série de ses *Ecrits sur la musique et les musiciens* par Robert Schumann (Fischbacher, 1894). Antérieurement, un traducteur anonyme (signant des initiales M. Th.) avait réuni les mêmes morceaux critiques en une brochure de 36 pages sous le titre : *Hector Berlioz et Robert Schumann* (Schott, 1879).

Page 247, lignes 27-33. *Lett. int.*, 168 (16 décembre 1835).

Pages 248, lignes 1-14. *Corresp. inéd.*, p. 116. — *Gaz. mus.*, 19 février 1837, 19 et 21 décembre 1839.

Page 248, lignes 16-26. *Le Journal de Clara Schumann,* compte rendu de M. O. BERGGRUEN dans le *Ménestrel* du 5 avril 1903. La lettre relative à Berlioz est de 1839.

Page 248, ligne 27 à page 249, ligne 2. *Corresp. inéd.*, p. 134. — *Mém.* — Voyage en Allemagne. 4e lettre (à Stephen Heller) note.

BERLIOZ, WAGNER, LISZT. — Page 250, ligne 24, à page 251, ligne 6. *Mém.*, ch. XXXI.

Page 251, lignes 17-29. *Corresp. inéd.*, p. 126. — E. LEGOUVÉ, *Soixante ans de Souvenirs.*

Page 251, ligne 31. Voir ci-dessus, note de la page 78, ligne 13.

Page 252, lignes 13-23. *Let. int.*, 135, 154, 168.

Page 253, ligne 32. Il n'est pas exact que Berlioz et Wagner se soient rencontrés chez M. Emile Ollivier dès 1840. En effet, une lettre de Berlioz à la princesse Wittgenstein, écrite pendant un séjour de Wagner à Paris en 1858, dit en propres termes : « Wagner est venu me voir... nous avons passé ensemble quelques heures : *il devait me faire faire la connaissance du gendre de Liszt, M. Ollivier...* » *Let. Berl. Wittg.*, 68 (20 février 1858).

Page 253, ligne 32, à page 254, ligne 14. RICHARD WAGNER, *Souvenirs*, trad. par CAMILLE BENOIT, 36-37.

Page 256, ligne 7, à page 259, ligne 11. RICHARD WAGNER, *Musiciens, poètes et philosophes*, trad. par CAMILLE BENOIT, 190 et suiv.

Page 257, lignes 20-32. *Mémoires*, XXXI. — FÉTIS, *Biogr. univ.*, article « Bach », p. 198 de la 2e édition. — ERNEST DAVID, *J. S. Bach.*, p. 167, note.

Page 259, lignes 18-27. Voy. JULL., 151. — *Gaz. mus.*, 1841, nos 34, 35.

Page 260, ligne 26, à page 261, ligne 17. L'authenticité de cet écrit paraît hors de doute. Il a fait partie de la collection d'un amateur d'autographes dont la compétence est reconnue, et qui, par surcroît, fut un ami personnel de Wagner et de sa famille, M. Alfred Bovet : lui-même en a communiqué le texte à M. F. Mottl, le célèbre Capellmeister, également dévoué à la gloire des deux grands musiciens ; celui-ci l'a publié dans des revues allemandes : enfin M. Georges de Massougnes, qui fut pour Berlioz un fidèle de la première heure, l'a fait connaître au public français en en donnant le texte et la traduction dans la *Revue d'art*

dramatique (janvier 1902). Avec de telles références il ne semble pas qu'on en puisse discuter la valeur.

Page 261, ligne 32, à 262, ligne 29. *Mém.* « Premier voyage en Allemagne », 5e lettre.

Page 264, ligne 2. La lettre à Liszt, du 6 août 1839, insérée dans la *Corresp. inéd.*, 123, n'est pas à proprement une lettre : c'est un article, sous forme de lettre, qui parut dans la *Gaz. mus.* Il en est de même de la troisième lettre du « Premier voyage en Allemagne » imprimé d'abord dans les *Débats*, puis dans les deux livres déjà cités.

Page 264, lignes 27, 28. Voici le texte de la lettre que Liszt écrivit à Berlioz le 21 mars 1852, pour lui annoncer le succès de *Benvenuto Cellini* à Weimar.

« Honneur aux maîtres ciseleurs ! Gloire aux belles choses et place pour elles ! *Benvenuto Cellini* représenté hier restera debout et de toute sa hauteur. C'est sans *puff* qu'on peut informer de son succès Londres et Paris. Je remercie bien sincèrement Berlioz du noble plaisir que m'a procuré l'étude attentive de son *Cellini*, qui est l'une des plus puissantes œuvres que je sache. C'est à la fois de la ciselure splendide et de la statuaire vivante et originale. L'exécution, nonobstant quelques défectuosités de détail et le nombre trop restreint des choristes dont je dispose, n'aurait pas mécontenté l'auteur. L'orchestre en masse s'est parfaitement conduit en cette circonstance, et la plupart de ses membres ont témoigné hautement et leur respect et leur admiration pour cette magnifique partition. » *Gaz. mus.* du 4 avril 1852.

Au sujet de cette même représentation, voir la lettre de Meyerbeer à Liszt, mentionnée ci-dessus, page 225.

Enfin, voici une autre citation, tirée d'une lettre écrite postérieurement par Liszt à Fischer, de Dresde, qui finira de nous édifier sur son véritable prosélytisme à l'égard de *Benvenuto Cellini* (4 janvier 1854) :

« Je suis convaincu qu'en étudiant de plus près la partition, vous partagerez mon opinion que le *Cellini*, en exceptant les opéras de Wagner qu'il faut se garder de prendre pour terme de comparaison, est l'œuvre la plus remarquable, la plus originale au point de vue musical et dramatique, qui ait paru depuis une vingtaine d'années. »

Page 274, lignes 22-27. *Corresp. inéd.* Lettre de Berlioz à Wagner, 224.

Page 275, lignes 18-29. Lettre de Berlioz à Théodore Ritter, publiée dans le *Temps* du 20 décembre 1894.

Page 279, lignes 18-31. Sur la comparaison de Berlioz et Wagner comme chefs d'orchestre, voyez l'appréciation suivante de M. César Cui :

« Comme il (Berlioz) comprend Beethoven ! Quelle sévérité, quelle austérité dans l'exécution ! et quel effet, sans aucune concession au clinquant ni au mauvais goût ! Je préfère de beaucoup Berlioz à Wagner comme chef d'orchestre quand il s'agit de Beethoven. Malgré toutes ses excellentes qualités, Wagner fait voir souvent de l'affectation, et il introduit dans la mesure des ralentis d'une sentimentalité douteuse. » O. FOUQUE, *les Révolutionnaires de la musique*, page 252.

D'autre part, B. Damcke, le fidèle ami de Berlioz, caractérisait ainsi qu'il suit la manière de Wagner, après lui avoir vu diriger la symphonie en *ut mineur :* « Tantôt étaient des éclats de sonorité déplacés, tantôt des minauderies ridicules, des *stringendo*, des *rallentendo* auxquels Beethoven n'avait jamais songé : en un mot, c'était une véritable caricature. » L'écrivain continue en blâmant vertement les changements introduits par Wagner dans l'instrumentation de Beethoven. *Gaz. mus.* du 9 janvier 1876 (article posthume, se rapportant à des souvenirs d'environ 1856).

Page 280, lignes 17-22. Lettre à Hans de Bulow, du 12 février 1856. *Gaz. mus.*, 23 août 1874.

Page 280, lignes 27-32. *Corresp. inéd.*, page 258. Lettre a Louis Berlioz, du 24 janvier 1858.

Autres extraits d'écrits de Berlioz sur ses relations avec Wagner entre 1855 et 1860 :

« Nous avons eu à Weimar des scènes incroyables au sujet du *Lohengrin* de Wagner. Ce serait trop long à vous raconter. Il en est résulté des histoires qui font encore long feu en ce moment dans la presse allemande. » *Corresp. inéd.*, 236, lettre du 23 mai 1856, à Aug. Morel. — Liszt écrit simplement à Wagner, sur le même sujet : « Berlioz était là » (25 mars).

Au moment où il commence la composition des *Troyens*, Berlioz écrit :

« Il faut que je trouve la *forme* musicale, cette forme sans laquelle la musique n'existe pas, ou n'est plus que l'esclave humiliée de la parole. C'est là le crime de Wagner ; il veut la détrôner, la réduire à des *accents expressifs*, en exagérant le système de Gluck (qui fort heureusement *n'a pas réussi* lui-même à suivre sa théorie impie). Je suis pour la musique appelée par vous-même *libre*. Oui, libre et fière, et souveraine, et conquérante... » *Let. Berl. Wittg.*, 30, 12 août 1856. C'est dans les réunions qui eurent lieu à Weimar pendant cette période, entre

Berlioz, Liszt et la princesse, que celle-ci, relevant le courage abattu du maître, le décida à entreprendre la composition de son dernier grand ouvrage.

Enfin le postscriptum des *Mémoires*, daté du 25 mai 1858, contient cette déclaration concise :

« Je n'ai jamais songé, ainsi qu'on l'a si follement prétendu en France, à faire de la musique *sans mélodie*. Cette école existe maintenant en Allemagne, et je l'ai en horreur. »

Pour Wagner, il ne désarmait pas davantage. Nous en donnerons pour preuve l'extrait suivant de son article sur les *Poèmes symphoniques de Liszt*, inséré dans le 5e volume de ses *Gesammelte Schriften*, traduit en français pour la première fois, croyons-nous, et qui complétera l'ensemble de ces citations.

« Je pardonne à ceux qui ont douté jusqu'à présent de la réussite d'une nouvelle forme d'art dans la musique instrumentale, car je dois avouer que j'ai entièrement partagé ce doute, et que je me suis absolument rallié à ceux qui voyaient dans nos musiques à programme une conception tout à fait désagréable : de sorte que je me trouvais dans la situation bizarre d'être compté parmi les musiciens à programme, et d'être mis dans le même sac. Dans les meilleures œuvres, et même dans des compositions vraiment géniales, il m'était toujours arrivé, pendant que je les entendais, de perdre si totalement le fil musical que je ne pouvais, malgré tous mes efforts, le tenir ou le renouer. Ceci m'est arrivé encore il y a peu de temps avec la Scène d'amour, si admirablement empoignante dans ses motifs principaux, de la symphonie *Roméo et Juliette* de notre ami Berlioz. Le très grand ravissement dans lequel m'avait jeté le développement du motif principal disparut et s'évanouit dans la suite du morceau entier au point de causer un malaise incontestable. Je devinai tout de suite que le fil musical étant perdu (le fil, c'est-à-dire la transformation conséquente et immédiatement reconnaissable des motifs déterminés), je devais me raccrocher aux motifs scéniques, qui ne m'étaient pas présents et que le programme ne décrivait pas. Ces motifs étaient incontestablement donnés par la célèbre scène du balcon de Shakespeare ; mais la grande faute du compositeur fut de les avoir laissés conformes aux dispositions du dramaturge. Voulant employer cette scène comme sujet d'un poème symphonique, il aurait dû sentir que le dramaturge, pour exprimer à peu près la même idée, se sert nécessairement de tout autres moyens que le musicien. Le poète est bien plus proche de la vie commune, et ne peut être compris que s'il exprime sa pensée devant nous dans une action qui, par la succession de moments divers, ressemble tellement à un déroulement d'actes vécus que chacun des spec-

tateurs croit la vivre en même temps. Le musicien, au contraire, s'élève absolument au-dessus du cours de la vie commune ; il en écarte les particularités et les contingences, et il *sublime* tout ce qu'il y trouve d'après le sentiment concret qui y est contenu, et qui ne se laisse déterminer essentiellement que par la musique. Un vrai poète musical aurait représenté cette scène sous une forme entièrement idéale et concrète : un Shakespeare, s'il avait voulu la confier à un Berlioz pour qu'il la traduisît en musique, l'aurait composée d'une façon différente juste autant que Berlioz aurait dû transformer sa musique pour la rendre compréhensible en soi. Maintenant, nous avons parlé d'une des plus heureuses inspirations du génial compositeur, et mon jugement sur de moins heureuses ne devrait pas me prévenir entièrement contre cette tendance, s'il ne trouvait pas des choses aussi parfaites que les tableaux intimes de la *Scène aux champs*, de la *Marche des pèlerins*, etc., qui nous montrent à notre grand étonnement ce que l'on peut inventer en ce genre. »

Considérant ensuite les poèmes symphoniques de Liszt, Wagner leur témoigne une préférence qui s'exprime en ces termes :

« Par la façon dont Liszt considère un objet poétique, il est manifeste qu'il doit y avoir en lui une nature essentiellement différente de Berlioz, et, en vérité, de même sorte que celle que j'ai attribuée au poète (à propos de la scène de *Roméo*) s'il voulait abandonner l'objet au musicien. — Il m'a surpris avant tout par la détermination grande et parlante avec laquelle l'objet se fait connaître à moi : ce n'était pas, naturellement, celui que le poète nous peint par des paroles, mais un autre qu'aucune description ne peut atteindre... Cette sûreté géniale de la conception s'exprime chez Liszt avec un si puissant relief, etc. »

Il apparaît clairement, après ces citations, que Wagner tenait les conceptions musicales de Liszt comme bien supérieures à celles de Berlioz.

Page 281, lignes 2-8. Lettre de Wagner, du 21 janvier 1860, publiée dans le *Temps* du 13 août 1903. — Partition de *Tristan et Ysolde*, avec dédicace autographe à Berlioz et annotations de la main de ce dernier, conservée à la Bibliothèque Nationale, Réserve, vol. 780, don nº 23.567. Au sujet de cette partition, voy. l'article critique d'Alfred Ernst, *Wagner corrigé par Berlioz*, dans le *Ménestrel* du 28 septembre 1884. — Le premier des trois concerts de Wagner à Paris eut lieu le 25 janvier 1860. Voir encore, sur les impressions de Berlioz à ce sujet, une de ses lettres à Ad. Samuel (*Ménest.* de 1879, p. 258).

Page 281, ligne 16, à page 282, ligne 12. L'article de Berlioz sur les *Concerts de Richard Wagner*, *la Musique de l'Avenir*, paru dans les *Débats* le 9 février 1860, est le seul article de critique contemporaine que l'auteur ait admis à figurer intégralement dans son livre *A travers chants*. Cette insertion témoigne de l'importance que Berlioz attachait au sujet.

Page 282, lignes 13-23. La lettre que Wagner écrivit aux *Débats* en réponse à l'article de Berlioz parut dans ce journal le 22 février 1860. Le texte allemand figure dans le 7e volume de ses *Gesammelte Schriften*. Nous en reproduisons ci-dessous la plus grande partie, résumant seulement le développement relatif à l'*Œuvre d'art de l'avenir*.

« Mon cher Berlioz,

« Lorsqu'il y a cinq ans, à Londres, la destinée nous rapprocha, je me vantais d'avoir sur vous un avantage, celui de comprendre parfaitement et d'apprécier vos œuvres, tandis que vous ne pouviez vous rendre qu'un compte imparfait des miennes, ne connaissant pas la langue allemande à laquelle mes conceptions dramatiques sont liées par une si intime connexité.

« Je me vois forcé de me dépouiller aujourd'hui de ce modeste avantage. Depuis onze ans, je me vois dans l'impossibilité de jouir de l'interprétation de mes propres œuvres, et je suis las d'être le seul Allemand qui n'ait point encore entendu une exécution de *Lohengrin*.

« Ce ne sont ni des vues ambitieuses, ni des espérances de lucre qui m'ont décidé à demander à la France l'hospitalité pour mes ouvrages. J'ai été guidé par le seul espoir d'arriver à faire représenter ici mes drames lyriques avec paroles françaises, et si le public veut bien accorder un peu de sympathie à celui qui est obligé de prendre tant de peine pour parvenir à entendre enfin ses propres créations, j'aurai, je n'en doute pas, à mon tour, mon cher Berlioz, la satisfaction d'être compris de vous.

« L'article du *Journal des Débats* que vous avez bien voulu consacrer à mes concerts ne contient pas seulement pour moi des choses bien flatteuses, et dont je vous remercie ; il me fournit encore l'occasion que je saisis avec empressement de vous donner quelques explications sommaires sur ce que vous appelez *musique de l'avenir*, et dont vous avez cru devoir entretenir sérieusement vos lecteurs.

« Vous aussi, vous croyez donc que ce titre abrite en réalité une école dont je serais le chef ; que je me suis un beau jour avisé d'établir certains principes, certaines thèses que vous divisez en deux catégories : la première pleinement adoptée par vous et ne

renfermant que des vérités depuis longtemps reconnues de tous : la seconde qui excite votre réprobation, et ne se composant que d'un tissu d'absurdités. M'attribuer la sotte vanité de faire passer pour neufs de vieux axiomes, ou la folle prétention d'imposer comme principes incontestables ce qu'en toute langue on nomme stupidités, serait à la fois méconnaître mon caractère et faire injure au peu d'intelligence que le ciel a pu me départir.

« Vos explications à ce sujet, permettez-moi de vous le dire, m'ont paru un peu indécises ; et comme votre bienveillance amicale m'est parfaitement connue, vous ne demanderez pas mieux, assurément, que je vous tire de votre doute, sinon de votre erreur. »

Wagner explique ici la confusion établie par un professeur de Cologne, Bischot, et accréditée dans le public, entre le terme « musique de l'avenir » et son livre l'*Œuvre d'art de l'avenir*. Dans cet ouvrage, Wagner a recherché d'abord les causes de décadence de l'art présent. A ce propos, il dit :

« Je trouvai, à ma grande surprise, qu'elles étaient presque identiques avec les raisons qui vous portent, mon cher Berlioz, à ne négliger aucune occasion d'exercer votre verve ironique à l'encontre des établissements publics de l'art, et je partageai sans peine votre conviction que les institutions de ce genre, les théâtres en général et l'opéra en particulier, sont, dans leurs rapports avec le public, guidés par des tendances diamétralement opposées au but que se proposent l'art pur et le véritable artiste. »

Ayant résumé le sens général de son livre, qui consiste à professer que l'œuvre d'art de l'avenir aura pour base l'alliance de tous les arts, comme dans la tragédie grecque antique, Wagner poursuit :

« Jugez ce que j'ai dû éprouver, mon cher Berlioz, en voyant que, non pas des gens légers et superficiels, non pas des marchands de *concetti*, des faiseurs de mots, des *bravi* littéraires, mais un homme sérieux, un artiste éminent, un critique intelligent, instruit et honnête tel que vous, plus que cela, un ami, avait pu se méprendre sur la portée de mes idées, à tel point qu'il n'a pas craint d'envelopper mon œuvre de cette ridicule papillote : *Musique de l'avenir*. Mon livre ne contient aucune des absurdités qu'on me prête, et je n'y ai traité en aucune façon de la question grammaticale de la musique. Ma pensée va un peu plus loin ; et d'ailleurs, n'étant pas théoricien de ma nature, je devais abandonner à d'autres le soin d'agiter ce sujet, ainsi que la question puérile de savoir s'il est permis ou non de faire du néologisme en matière d'harmonie ou de mélodie. »

Après un nouveau paragraphe sur l'*Œuvre d'art de l'avenir*, et la constatation que le véritable sens de cet ouvrage n'a pas été compris, Wagner conclut :

« Laissez cette France si hospitalière donner un asile à mes drames lyriques ; j'attends de mon côté avec la plus vive impatience la représentation de vos *Troyens*, impatience que légitiment triplement l'affection que j'ai pour vous, la signification que ne peut manquer d'avoir votre œuvre dans la situation actuelle de l'art musical, et plus encore l'importance particulière qui s'y attache au point de vue des idées et des principes qui m'ont toujours dirigé.

« RICHARD WAGNER ».

Page 284, ligne 3, à 285, ligne 2. *Let. Wagn. Lis.*, II, pp. 280 et suiv. La lettre de Wagner à Liszt sur Berlioz renferme encore cette déclaration : « J'en suis arrivé à cette conclusion qu'aujourd'hui nous formons une triade exclusive de tout autre élément, parce que nous sommes tous trois pareils ; cette triade se compose de toi, de lui et de moi. » Il est seulement fâcheux que Wagner ne se soit pas avisé de cette vérité quelques années plus tôt. — Cf. la réponse de Liszt, même livre, p. 284.

Page 286, ligne 3, à 287, ligne 1. *Corr. inéd.*, p. 275, 277, 278, 279, 280.

Page 287, ligne 27, à 288, ligne 3. *Let. à Lis.*, 339, 341 ; II, 253. — *Let. Berl. Wittg.*, 13, 15, 112.

Page 288, lignes 8-14. *Corresp. inéd.*, p. 282.

Page 288, lignes 17-30. *Let. int.*, 276. — *Let. Berl. Wittg.*, 148, 152, 154.

Page 289, lignes 28 et suiv. Sur le séjour de Liszt à Paris en 1866, voir principalement *Let. Lis. Wittg.*, 3e partie, 95 (5 mars), à 122 (12 mai).

Page 290, lignes 21-25. CAMILLE SAINT-SAENS, *Portraits et Souvenirs*, p. 33.

Page 292, lignes 26-30. *A tr. ch.*, p. 303.

Page 293, lignes 1-4. Voir ci-dessus, p. 202.

Page 293, lignes 18-25. *Let. int.*, p. 296. — *Let. Berl. Wittg.*, 177, note. — Voir p. 299 la rectification de cette assertion erronée : que Berlioz s'était fait remplacer par d'Ortigue pour rendre compte de l'œuvre de Liszt.

Page 293, ligne 26, à 294, ligne 28. Sur cette entrevue de Liszt avec Berlioz et ses amis, chez Léon Kreutzer, voyez sa lettre à la princesse Wittgenstein, du 21 avril 1866 (3e partie. p. 113), et une lettre très intéressante de Léon Kreutzer dans les *Let. à Lis.*, II, 307.

Page 295, lignes 8-20. *Let. Lis. Wittg.*, 3e partie, 349. 311.

Page 296, lignes 2-32. *Let. Berl. Wittg.*, 141, 176-77.

Page 298, ligne 10, à 299, ligne 13. *Let. Berl. Wittg.*, p. 141, 126, 169, 184.

Page 299, ligne 21, à 301, ligne 6. Voy. *Let. Lis. Wittg.*, 3e part., 345, et 4e part., 212, 337, 253, 384-85.

Page 301, lignes 25-30. Citons, comme témoignage de l'admiration posthume de Wagner pour le génie de Berlioz, l'anecdote suivante, que M. de Massougnes a recueillie de la bouche de M. Mottl (*Revue d'art dramatique*, janvier 1902), et dont celui-ci, dans une lettre récente, m'a confirmé l'exactitude. « Comme Wagner avait donné à M. Mottl à étudier la partition d'orchestre de *Roméo et Juliette*, et que celui-ci se permettait une critique, *entra* Wagner *dans une fureur épouvantable*, criant au jeune artiste qu'il n'avait pas le droit de parler ainsi, que lorsqu'un « génie de cette taille » disait une chose, on n'avait qu'à l'accepter, sans demander ni pourquoi ni comment... » — Voir aussi les paroles rapportées par M. Schuré, à propos de la comparaison de Berlioz avec Meyerbeer, pp. 227-228 ci-dessus.

Page 309, lignes 20-25. ERNEST REYER, *Notes de musique*, p. 80 et suiv.

Page 319, lignes 19-27. — Au sujet de la situation subalterne dans laquelle, à une époque de luttes passionnées, on a prétendu placer Berlioz, M. Camille Saint-Saëns, jugeant la cause à la fois de très près et de très haut, a publié une lettre qui est un document historique digne d'être conservé (*Ménestrel* du 5 octobre 1884). La voici

« Il se joue depuis plusieurs années, autour du nom de Berlioz, une singulière comédie; et comme j'ai été honoré, d'une façon toute particulière, de la bienveillance du grand homme, comme j'ai été à même d'apprécier, mieux que personne peut-être, dans des conversations presque journalières, la hauteur de ses vues et la sincérité de sa critique, je considère comme un devoir de prendre enfin la parole et de dénoncer au public la manœuvre dont la mémoire de Berlioz est victime.

« Les Wagnériens purs, craignant à juste titre d'être accusés

de faire la guerre à la musique française, ont imaginé depuis longtemps de prendre Berlioz sous leur protection. Berlioz vivant ne l'aurait pas supporté ; mais Berlioz mort ne pouvait l'empêcher, et nous assistons à ce spectacle : Berlioz protégé par ses pires ennemis, qui ne le soutiennent qu'à la condition de le sacrifier continuellement au dieu dont ils sont les prêtres. On ne parle jamais de Berlioz, maintenant, sans parler immédiatement de Wagner et sans les comparer l'un à l'autre, en observant ce principe : Berlioz peut avoir raison, mais Wagner ne doit jamais avoir tort.

« Me sera-t-il permis, à propos de *Tristan et Yseult*, de rappeler quelques souvenirs personnels ?

« Berlioz détestait cette partition. Il avait bien d'autres haines singulières, notamment celle qu'il nourrissait pour *le Prophète*. Comme j'avais avec lui mon franc-parler, je ne me gênais nullement pour lui rompre en visière, et pour lui exprimer l'admiration que m'inspirait la conception générale et une grande partie de l'œuvre du grand Richard. J'ai pu me convaincre alors à quel point les dissonances et modulations enharmoniques lui étaient profondément antipathiques. Il y a certes bien des duretés dans ses œuvres, mais elles procèdent d'un tout autre système, et il faut vraiment faire abstraction des faits pour vouloir de force mettre dans le même bonnet les deux têtes les plus dissemblables qu'on ait jamais vues.

« Berlioz, le premier, a trouvé certains effet d'orchestre extrêmement originaux et féconds dont Wagner a fait son profit ; là est toute la parenté de ces deux grands génies, qui pour le reste diffèrent du tout au tout.

« Ah ! je comprends et j'admire l'impartialité, et j'ai mis tous mes efforts à la pratiquer ; rien n'est plus beau, pour un critique, que de s'élever au-dessus de toutes les considérations étrangères à l'art pour le contempler en esprit et en vérité. Mais la partialité à rebours, le dénigrement systématique de l'art national, quel nom donnera-t-on à cela ?... »

La paix est faite aujourd'hui. Les querelles se sont apaisées : Berlioz et Wagner, les « musiciens de l'avenir » sont devenus les maîtres incontestés du temps présent. Ils n'ont plus à se disputer le terrain l'un à l'autre. Il nous plaît de terminer cette étude par cette heureuse constatation.

TABLE

—

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 04997 047 6